



الصورة في شعر نزار قباني

دراسة جمالية

سحر هادي شبر





دار المناهج للنشر والتوزيع
Dar Al-Manahej Publishers



عمان- شارع الملك الحسين - عمارة الشركة المتحدة للتأمين
تلفاكس ٤٦٥٠٦٢٤ ص. ب ٢١٥٢٠٨ عمان ١١١٢٢ الأردن

Info@daralmanahej.com

WWW.daralmanahej.com



المصورة
في شعر
نزار قباني

دراسة جمالية

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى

١٤٣٢ هـ ٢٠١١ م

All Rights Reserved



دار المناهج للنشر والتوزيع

عمان، شارع الملك حسين، بناية الشركة المتحدة للتأمين

هاتف ٤٦٥٠٦٢٤ فاكس ٤٦٥٠٦٦٤ ٦ ٩٦٢ ٠٠

ص.ب ٢١٥٣٠٨ عمان ١١١٢٢ الأردن

Dar Al-Manahej
Publishers & Distributor

Amman-King Hussein St.
Tel 4650624 fax +9626 4650664
P.O.Box: 215308 Amman 11122 Jordan
www.daralmanahej.com
info@daralmanahej.com
manahej9@hotmail.com

جميع الحقوق محفوظة

فأنت لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله أو استنساخه بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر، كما أفتى مجلس الإفتاء الأردني بكتابه رقم ٣/ ٢٠٠١ بتحريم نسخ الكتب وبيعها دون إذن المؤلف والناشر.

الإخراج والإشراف الفني وتصميم الغلاف: محمد أيوب

المصورة في شعر نزار قباني

دراسة جمالية

تأليف

سحر هادي شبر



المملكة الأردنية الهاشمية

وزارة الثقافة

دائرة المكتبة الوطنية

٨١١.٩

شبر، سحر هادي سعيد

الصوره في شعر نزار قباني / سحر هادي سعيد

عمان: دار المتاهج للنشر والتوزيع

ر.ل. ٢٠١٠/٤/١٢٦٥

الواصفات: الشعر العربي / العصر الحديث/ النقد الأدبي/ التحليل الأدبي

المحتويات

٩	المقدمة
---	---------

الفصل التمهيدي

المنطلقات الفكرية للشخصية النزارية والأبعاد المعرفية للصورة والجمال

١٥	المحور الأول: نزار قباني (المولد والنشأة)
١٥	عمله السياسي
١٦	حياته الاجتماعية
١٧	قصته مع الفن
١٨	رحيله من الحياة
١٨	ثقافته وتوجهه الفكري
٢٥	المحور الثاني: الصورة في المنظور اللغوي والاصطلاحي
٣١	الصورة بين الوظيفة والفاعلية
٣٥	المحور الثالث: فن الشعر والجمال

الفصل الأول

القيم الجمالية في عصر نزار وبيئته

٤٥	المبحث الأول: جماليات الطبيعة
٤٧	جمال الطبيعة التي استسقاها نزار من البلدان

٥٨	المبحث الثاني: جماليات فنون العصر
٥٨	فن العمارة
٧٠	الفنون الأدبية
٧١	الفنون التشكيلية
٧٤	الفنون الصناعية والتطبيقية
٧٦	فن النقش العربي الأرابسك

الفصل الثاني

فلسفة الجمال في صور نزار المعنوية

٧٩	المبحث الأول: الحق - الخير
٨٢	المصاديق الجمالية لقيمة الحق
١٠٣	المبحث الثاني: القبح

الفصل الثالث

فلسفة الجمال في صور نزار المادية

١١٥	المبحث الأول: الطبيعة - المرأة
١١٥	أولاً: الطبيعة
١٢٣	ثانياً: المرأة
١٣٠	المبحث الثاني: المكان
١٣١	الأمكنة في شعر نزار

الفصل الرابع

التجربة الجمالية في صور نزار

المبحث الأول: تفاعل الشاعر مع الصور الجمالية.....	١٤٣
التجربة الجمالية	١٤٣
المبحث الثاني: تفاعل المتلقي مع الصور الجمالية.....	١٥٢
١- التنبؤ أو الحدس الجمالي	١٥٣
٢- الإدعاش والاستحواذ	١٥٦
٣- التوحد	١٦١
التفاعل العام مع الصور النزارية	١٦٤
الخاتمة	١٦٥
المصادر والمراجع	١٦٩

مقدمة

الحمد لله الذي برا الأرض على موز الأمواج ، وخرق بين الهوامد الصم الفجاج ،
وهدر في اليباب العذب والأجاج ، وأصلي على حبيبه المبعوث بالحق شاهداً على الخلق
وآله وصحبه مدار الأفق وبعد ...

إن الجمال والبحث عن سبب فنتته وقوانينه ومعايره التي تنظم بها مظاهر الطبيعة
والخلق الغني هما الهالة التي لفتت إشعاعاتها عقلي ، وأضمرت وهج التأمل فيه وهما
ضالتي التي حاولت أن أجوب آفاق العلم من أجل الظفر بها، منذ عهد أحسبه يعود إلى
طالع دراسي الأكاديمية ، ولما كان الاستقرار في الدراسات العليا على ركوب لجج علم
الجمال ولئت وجهي شطر النصوص الإبداعية لدى رواد ركبو غمار الاستبطان فمسحوا
منحوتاتهم الشعرية بجمال الزهرة وغروب الشمس آن الأصيل، وأغدقوا على صوره
مشاعر وانفعالات مسومة باللذة الجمالية . فكان من بينهم الشاعر السوري الراحل
جسداً الخالد إبداعاً : نزار توفيق قباني الذي بات شعره معلماً فنياً يتفجر إبداعاً وجمالاً
كلما جدنا عليه بالتمحيص والتقصي والتحليل .

نزار اسم مشدود بنصه المتخطي نطاق النص القديم إلى الحديث، والمتطلع إلى
سما شعريه ملبدة بالخيال المعبر عن الأشياء العابرة ومسطحات الحياة اليومية وأحداثها
الرائنة وقد تشظى إبداع ذلك الفنان في فضاء عربي وأجنبي مستمعاً إلى موسيقى الباسا
دولي، ومتسمساً عبر النرجس والأضاليا، ومتجولاً في الهايد بارك وقرايمد القرى ... لذا
رأيتني أخوض لهوات الدرس تحت لواء (الصورة في شعر نزار قباني - دراسة جمالية -).
وعليه فإن البحث انتظم في أربعة فصول وفصل تمهيدي . كل فصل يتضمن مبحثين .

أما الفصل التمهيدي الذي بعنوان (المنطلقات الفكرية للشخصية النزارية والأبعاد
المعرفية للصورة والجمال)، فيتألف من ثلاثة محاور : المحور الأول يضم مولد نزار قباني

ونشأته ثم العوامل التي أثّرت وأثّرت ثقافته الإبداعية وانطلاقه الفكري أملّة أن تفيد مكوناتها وما تنضوي تحته من ظواهر ومواقف في توجيه مسار الدراسة الجمالية .

أما المحور الثاني من التمهيد فتوقف على جملة من التعريفات القديمة والحديثة لمصطلح الصورة، وحاولت في هذا القسم أن اتجه اتجاهاً مفهوماً، استقيته من خلال التعريفات التي سقتها لأجل تمييز طوابع الصورة في البحث كله فقادني هذا التعريف إلى استبيان فاعلية الصورة على المستوى النفسي ووظيفتها في العمل الفني .

وفي المحور الثالث ركنت الفكر طويلاً على عتبة فن الشعر وتعالقه الوطيد بالفنون الأخرى، مجلية استثنائه بمركز الصدارة الجمالية على سائر الفنون . وبعدها انعطفت إلى استعراض آراء أهم الفلاسفة الجماليين منذ العصر الروماني واليوناني وإلى العصر الحديث لتكون آراؤهم سنداً إلى البحث ومركزاً لفكرته في مفهوم الجمال، وأحسب أنها جارية في تحليل صور نزار الشعرية في محل قصوها.

وبعد تبين الملامح الأساسية لحياة الشاعر ومنطق إبداعه، والتحديد الذي أقره البحث لمفهوم الصورة والجمال صار لزاماً أن يفصح عن روافد الطاقة الجمالية التي أمّدت نزار ووجدتها كثيرة ، لكن أهمها رافدان نفخا في نفس قباني روح الجمال الخالدة . وقد انضويّا تحت **الفصل الأول** بعنوان (القيم الجمالية في عصر نزار وبيئته) وتحقق في مبحثين : **المبحث الأول** تطرق إلى جماليات الطبيعة في البلد الأم سورية والبلاد الأجنبية التي مكث الشاعر فيها. و**المبحث الثاني** استكشف جماليات فنون العصر المتمظهرة في الفنون الأدبية والفنون التشكيلية والفنون التطبيقية الصناعية وفن العمارة في سورية . وتحسّس طاقات دقائقها الجمالية التي دقت باب الخيال الشعري لدى الشاعر وأوصلته إلى جادة ذوقية فائقة بالمشاعر الجمالية بإزاء موجودات الحياة . بيد أن فن العمارة طال أسوار الأقطار الغربية التي وطأها نزار وكانت قد شهدت نقلة نوعية فريدة في مجال العمران المكتنّز بالقيم الجمالية .

ثم ولجت فلسفة الجمال عند نزار في **الفصل الثاني** بعنوان (فلسفة الجمال في صور نزار المعنوية) فنجسد المبحث الأول منه صورة الحق حداً ومفهوماً مطابقاً بين الحقيقة

والحق في العمل الفني كما استعرض سر العلاقة بين الجمال والحق وقد انعكس ذلك المفهوم على التحليل الجمالي لأثر الحقيقة المنتشرة في قصيدة نزار . وكذلك صورة الخير المشظية بكثافة في الأعمال الشعرية . أما المبحث الثاني فقد استكنه مفهوم القبح في الفن مصطحبا صور نزار التي ترسم فيها ألوان القبيح . وقد ترسم المبحث الثاني خطوات المكان الشعري حداً وتعالقاً بذات المبدع التي ترصد شتى صنوف الأمكنة لكي تخلد في المخيلة . وقد عرض الفصل الثالث فلسفة الجمال في الصورة الشعرية المادية المتموضعة في الطبيعة وفي المرأة بوصفهما يشتملان على الخصائص الجمالية التي تشكل الموضوع الجمالي في منجز قباني .

وبعد تبيان فلسفة الجمال عند نزار بخصائصها ومفرداتها تاقّت رؤيا البحث إلى تفصي التجربة الجمالية في شعر قباني فكان الفصل الرابع بعنوان (التجربة الجمالية في صور نزار) في مبحثين : يستعرض المبحث الأول تفاعل الشاعر مع الصور الجمالية بمختلف أنماطها التي ارتكز عليها حدس الشاعر الفني وغيلته المتفعلة بتأمل الطاقة الجمالية المتبدية في أرجاء المناظر والمشاهد التي خامرت قريحته فراح يسكبها على تأليفه الشعري المنتظم بالأقيسة الاستيطيقية . وتتوصل فيه بأن الفنان قباني يرتشف الجمال بكيانه كله رشف مستسلم لإرادة فوق إرادته وهي إرادة الجمال الساكنة فيما سمع أو رأى حتى سجل تلك الإرادة في سفره الإبداعي على حياة صورة جمالية .

أما المبحث الثاني (تفاعل المتلقي مع الصور الجمالية) فإن فعل القراءة فيه انصرف إلى مثول المتلقي أمام الصورة الجمالية متشوقاً إلى استكنه مبتها الحاضن للطاقة الجمالية، ومنشغلاً بكه الرسالة الجمالية الثاوية في التصوير الجمالي وألوان التخيل الفني . كما تطمح تلك القراءة إلى ترويض المتلقي على الألغاز الجمالية المكثفة في الصورة ، وتنبهه لأسئلة الحاضر التفاعلية ومن ثم التكثيف من غلواء التفاعل الجمالي الذي مالتفك لصيق صورهِ ينش القارئ ويرفده بنسج الأيض الجمالي في خلوة تأملية متمخضة عن معان ودلالات عديدة . ثم نصل بالمبحث إلى خاتمة المطاف لنفرز فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وفي ختام الرحلة أعترف مؤقتة أن لو كان في الدراسة توجه واستبصار فهو من عند ربي ، وأن ما فيها من خفوت أو إخفاق فمرده نفسي التي تجهل الطواف حول لجج العلم والمعرفة ، واستغفر الله من سقطاتها وسفاسفها إنه غفور رحيم .

المؤلفة

الفصل التمهيدي

المنطلقات الفكرية للشخصية النزارية
والأبعاد المعرفية للصورة والجمال

المحور الأول

نزار قباني

(المولد والنشأة)

مولد نزار بن توفيق قباني في حيّ مثلثة الشحم وهي محلة دمشقية قديمة، في واحد وعشرين آذار من عام ١٩٢٣ م. كان البيت الذي نشأ فيه سورياً قديماً تبدو عليه ملامح الترف واليسار. حيث كان منزل والده مجتمعاً للثوار ومغموراً بالوطنية، فتسنى لنزار الاستماع إلى خطبهم وكلماتهم الحماسية مستقيماً منها معاني الثورة الوطنية والقومية التي نمت في أعماقه^(١). تلقى تعليمه في المدرسة الإنجيلية الوطنية، التي كان يدرّس فيها الشاعر والمؤلف والملحن والممثل وباذر أول بلدة في نهضة المسرح المصري خليل مردم بك (١٨٩٥-١٩٥٩) مادة اللغة العربية، وقد أثر تأثيراً بالغاً في لغة نزار، وثقافته الأدبية وميله إلى الشعر والأدب. ثم التحق بكلية الحقوق في الجامعة السورية وتخرج فيها عام ١٩٥٤م^(٢).

صممه السياسي

عمل فور تخرجه في كلية الحقوق في السلك الدبلوماسي بوزارة الخارجية السورية، وتنقل في سفارته بين مدن وعواصم عربية وغربية عدة منها: القاهرة^(٣) التي منحت

(١) ينظر: الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية، عبد الهادي عبد العليم صافي، دار

الإرشاد، حمص، سورية، ٢٠٠٨م، ٣٠.

(٢) ينظر: معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠١٣م، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب

العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣م، ٣٠/٦.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٣٠/٦.

حظوة اللقاء بكبار فنانها وأدائها وعلى رأسهم توفيق الحكيم، ومحمد عبد الوهاب، وإبراهيم ناجي....

وكذلك لندن التي صبغت شعره بلونها الرمادي الضبابي، وروّت أعشاب إحساسه العطشى. ثم بيروت التي اشتبكت بوجوده الثقافي والفكري منذ الطفولة وهو يقضي عطلة الصيف على رمال نهر البردوني في زحلة، فقرأ منبهراً أعمال شعرائها الرواد أمثال بشارة الخوري، وإلياس أبي شبكة، وسعيد عقل، وصلاح لبكي^(١).

أما مدريد فقد أذكت في نفسه أمجاد العرب الدائرة في غرناطة الحمراء، وأعادت إليه وجع التاريخ المشرق في حقبة ذهبية من الزمن حيث منازل قرطبة، حتى وسبها بأرض الإنفعال والتوتر...وأما الصين فقد كانت عطلة الأخيرة في العمل الدبلوماسي حيث ذاق في سعة صدرها الممتد جنوب شرقي آسيا مرارة الحزن، وأبصر اللون الأصفر في حياته، وأدرك انطواءه النفسي لعامين متتاليين^(٢) حيث هاجرت قصيدته من فضائه الإبداعي.

ظل نزار يزاول عمله السياسي مكرها حتى استقال منه عام ١٩٦٦م بعدما طالب رجال الدين السوريون بطرده من الخارجية وفصله عن العمل الدبلوماسي في منتصف الخمسينيات إثر نشره قصيدة(خبز وحشيش وقمر). فأسس داراً للنشر بعد تركه للمنصب السياسي في بيروت حملت اسمه وتفرغ لقيادة مملكته الشعرية.

حياته الاجتماعية

من دائرة السياسة إلى خضم الحياة الاجتماعية فقد تزوج نزار مرتين الأولى من فتاة سورية تدعى (زهرة) فألجبت له (هدباء وتوفيق وزهراء). وقد توفي توفيق بمرض القلب عن عمر شارب على سبع عشرة سنة، وكان طالباً في كلية الطب - جامعة القاهرة - فرثاه نزار بقصيدة مشهورة عنوانها (الأمير الخرافي توفيق قباني) وأوصى نزار بأن

(١) ينظر: الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية، عبد الهادي عبد العليم صافي، ٣١

(٢) ينظر: الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية، عبد الهادي عبد العليم صافي، ٣٢

يدفن إلى جواره بعد موته. والأخرى من (بليقيس الراوي) العراقية التي قُتلت بانفجار السفارة العراقية في بيروت عام ١٩٨٢م، فخلف رحيلها ما خلف في نفسه من حزن وانكسار، فولّاه بقصيدة تحمل اسمها، وقد حمل الوطن العربي من الخليج إلى المحيط مسؤولية قتلها فيها.

كما واجه في مرحلة فتوته أزمة حادة، عاثت في شعوره دماراً كبيراً، متمثلة في موت أخته الكبيرة (وصال) متعرة من أجل الحب، فألقت تلك الفاجعة بظلالها على شعره، وضاعفت رهافة حسه .

قصته مع الفن

بالنسبة إلى موهبة نزار فقد انتابته هواجس الريشة الحساسة فأبدى اهتماماً كبيراً بالرسم والموسيقى إذ يقول : ((في الثانية عشرة اجتاحتني حميرة لا شبيه لها. من أين أبدأ؟ كيف أبدأ؟ كنت إذا اضطجعت في سريري، أرفع يدي في الظلام، وأرسم في الفراغ خطوطاً ليست لها نهايات.. وأشكالاً لا تعني شيئاً))^(١). أما قصته مع الفن الشعري فقد بدأها في السادسة عشرة من عمره على ظهر السفينة المبحرة من بيروت إلى إيطاليا في صيف عام ١٩٣٩ م . فكانت أول ثمرة إبداعه مجموعته الشعرية (قالت لي السمراء)، وآخر غناص تمجّد في مجموعته (أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء). فما أن صدر (قالت لي السمراء) حتى دخل اسم نزار في عالم الانتشار من الأصدقاء والمناوئين، وغداً ((النقاد والصحافيون والثاس يردّدون : نزاريات (على قياس شوقيات)، أنجماه نزار، لغة نزارية وقاموس نزاری ثم إن نزار نفسه استمرّ اللعبة فكتب تنويعات نزارية))^(٢).

^(١) الأعمال النثرية الكاملة، قصتي مع الشعر، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م

٢٤١/٧،

^(٢) نزار الذي نراه، منتصف المزغني، جميلة الماجري، منتصف الوهابي، جوان. د. مط، ط١، ١٩٩٨، ٩

رحيله من الحياة

نفى نزار نفسه اختياريًا، بعيداً عن دمشق إلى لندن في خريف ١٩٩٧ م. لكنه قاسمها لهم، وشاركها الحزن والفرح عبر مسافات الحب والانتماء. أصدر طوال مسيرته الشعرية إحدى وأربعين مجموعة حتى توفي في الثلاثين من نيسان عام ١٩٩٩ م. فامتصت غيبته عن الحياة جرعات كبيرة من الحزن والألم، واستطاع هذا الشاعر أن يُري حب الناس له بعد موته فضلاً عن حياته.

ثقافته وتوجهه الفكري

تضافرت مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية، النفسية والفكرية في تشكيل ثقافة نزار الشاعر، وشخصية نزار المبدع. فلا شعر دونما ثقافة ترسو بتجربة المبدع على مرافق الشمول، وتحوّل حدسه الفردي القاصر إلى رمز عام بعيد الرويا في مجاهل الحياة، وتخصّب تفكيره البكر على الإنسانية. فاحتل الموروث الشعبي والإراث العربي الواصل من عمق التاريخ الصدارة في تلك المجموعة، متمثلاً بالأساطير والسير الشعبية والحكايات الخرافية، والمعتقدات العتيقة. وما قصيدته (حوار مع ملك الغول، ودموح شهريار) إلا شاهد على هذا. كما تجاربت في تجريته الإبداعية أصداء الثقافة الغربية، فوظف أروع ما في الآداب العالمية في شعره توظيفاً موفقاً. ولا شك أن في عمله الدبلوماسي وسعة أسفاره، وكثرة تنقله من عاصمة إلى أخرى قد منحته فكراً متفتحاً، ورؤى جديدة فيقول ((مع كل خطوة كنت أخطوها، كان قلبي يكبر، وشبكة عيني تتسع وأبصار نفسي تمتلئ، والبدوي في داخلي يرق، ويشف، ويتحضر))^(١) هكذا شكّل تماسه بالعالم المغاير نمطية فكره، ورسم معالم شخصيته، فميّزها عن غيرها من الشخصيات الأدبية، وعلل ذلك بقوله: ((إن اصطدامي بالعالم، وبالمدن، واللغات، والثقافات، جعل ذاكرتي كذاكرة آلة التصوير لا تنسى شيئاً، ولا تهمل شيئاً. ومن هذا المخزون الهائل، من الخطوط، والألوان، والأصوات... تكون عندي قاموس شعري، لا تنتمي مفرداته لأرض معينة أو وطن معين))^(٢) فترسم خطوات تأثره بالروائي الشهير (صامويل بيكيت) في قصيدة (انتظار غودو)- وهي مسرحية تنتمي إلى مسرح اللامعقول -

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، قصتي مع الشعر، ٧ / ٢٨١

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، قصتي مع الشعر، ٧ / ٢٨١

ومجموعته الشعرية المطبوعة بنزعات بودلير* إذ يقول: ((لقد كان)) قالت لي السمراء)) في الأربعينات زهرة من أزهار الشر)). وإذا كانت باريس قد تساحت مع بودلير حين أهداها أزهاره السوداء، وسلط الضوء على المغائر السفلية، والدهاليس الفرويدية في داخل الإنسان، فإن دمشق الأربعينيات لم تكن مستعدة أن تتخلى عن حبة واحدة من مسيحيتها لأحد))^(١).

حوالة الداخلية

وإذا ما جانبنا مكونات حياة نزار الخارجية، وتسلسلنا بدقة ونظر شديدين إلى عوالمه الشعورية فستطالعنا تلك العاطفة المتجددة والوجد المتبدد في أرجاء الهوى . حيث لمجد المرأة التي اندست في فلسفة خاصة في تجربة نزار. إذ جعل منها قطب الرحي الذي تدور حوله قضية الشعر المتأزمة في نفسه، مصطبغاً بلون بيئته في الحب كما يقر ((أنا من أسرة تمتهن العشق والحب يولد مع أطفال الأسرة ، كما يولد السكر في التفاحة...جدي كان هكذا..وأبي كان هكذا..وأخوتي))^(٢) ولعل موت أخته الكبيرة(وصال) في سبيل الحب أحد العوامل النفسية التي جعلته يولي قلمه شعر الحب وقضاء المرأة بكل طاقاته الفنية، فيصرح ((الشهيدة هي أختي الكبرى وصال . قتلت نفسها بكل بساطة وبشاعرية منقطعة النظر..لأنها لم تستطع أن تتزوج حبيبها.. صورة أختي وهي تموت من أجل الحب..عفوية في لحمي..لا أزال أذكر وجهها الملائكي، وقسماتها النورانية، وابتسامتها الجميلة وهي تموت... كان الحب يمشي إلى جانبي في الجنائز، ويشد على ذراعي ويكي))^(٣).

عبر عن أدق مشاعر المرأة الإنسانية بوجدانية مستحيلة، وطالب بحقوقها في الحب جاعلاً منه حقاً طبيعياً كالضوء والطعام والشراب . التفت إلى كتبها، وحفرها للثورة على

* بودلير: ناقد وشاعر فرنسي من أشهر أعماله الشعرية (أزهار الشر) .

(١) المصدر نفسه، ٧/ ٢٧٣

(٢) المصدر نفسه، ٧/ ٢٥٢

(٣) المصدر نفسه، ٧/ ٢٥٣

شرق السبايا والبحور. بيد أنه تناقض كثيراً في منطقته المتفرد بالأنثى، فارتفع بها إلى حد القداسة ثم المجدد بها إلى أسفل الدركات. رأها في أشيائه ومقتنياته الصغيرة والكبيرة، في فنجان القهوة، وجريدة الصباح، وظل الخيال، وخريطة العالم، وحضن دمشق، ومسبحة أمه، وضباب لندن، وصيف بيروت، وأهرام مصر، وشقراوات الأندلس، فكل مصدر للإيحاء الشعري يؤنثه ليصبح مادة شعرية.

نحنا نزار منحىً فكرياً متحرراً، ونزغ إلى كسر رتابة الأشياء من حوله، مصغياً إلى زَجج الإنسان بداخله، يقول: ((في السنة العاشرة من عمري كنت أبحث عن دور مناسب للعبة..كنت أشعر بأصوات داخلية تدفعني لأن أقول شيئاً، أو أفعل شيئاً..أو أكسر شيئاً..شهوة كسر الأشياء هذه أتعبتني وأتعبت أهلي. كانت الأصوات في داخلي تتساءل: لماذا يبقى الشيء على حاله؟ لماذا لا يتغير حجمه؟ لماذا لا يغير اسمه؟ لماذا يبقى المقعد..قاعداً..والشجرة مستقيمة، والطاولة بأربعة أرجل؟..مرة أشعلت النار في ثيابي متعمداً لأعرف سر النار..ومرة رميت نفسي من فوق سطح المنزل لأكتشف الشعور بالسقوط، ومرة قصصت طربوش أبي الأحمر بالمقص...كنت أبحث عن شكل وراء الشكل، ولون وراء اللون، فمن رماد الأشياء المحطمة تخرج النباتات الغريبة))^(١).

سَيَم من إيقاعية الأشياء الجمادة، والأفكار الغافية. فكان لا يمت إلى مذهب بصله، ولا ينتمي إلى طائفة بانتهاء، ولا ينضم إلى مدرسة بدرس، ولا يردد لعقيدة على حساب الأخرى بصوت. تفاعل مع كل الأطياف وأخذ منها ما يشكّل عالمه الأوحده وما يفتجر قدراته الشعرية. فلم نألفه يوماً شاعراً مسلماً، أو مسيحياً، أو يهودياً، أو بوذياً، أو ملحداً، أو كلاسيكياً، أو رومانتيكياً، أو رمزياً، أو سيراليماً، أو تجردياً، أو أرسنقراطياً، أو ماركسياً، أو عربياً، أو أجنبياً. كان تركيبة معجونة من عناصر هذا الازدحام أمام متلقيه ليتساقق مع معطيات عصره، ويحقق رغبته في الحرية والتمرد على إفسار الانتماء إلى وجهة ما لأن روح النظرية الشعرية تأبى النظريات الباردة. لذا نراه دائماً الظهور على

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، قصتي مع الشعر، ٢٣٩/٧-٢٤٠-٢٤١

جمهوره باغتصاب الموروثات والعادات والخرافات في قاموسه كله، يقول: ((هذا القاموس الشعري ليست له جنسية فهو ليس دمشقياً، ولا مصرياً، ولا لبنانياً، ولا فرنسياً، ولا إنكليزياً، ولا صينياً، ولا إسمائياً... إنني في شعري أحمل جنسيات العالم كلها.. وأنتسب لدولة واحدة: هي دولة الإنسان))^(١). ثار على النظام الساكن والقانون الثابت منتجاً إلى تخليص ((الإنسان من ريقه العادات والتقاليد وتحريره عن طريق الكلمة من أشكال العبودية، تحت نير العادات الاجتماعية أم تحت الاستبداد والظلم الإنساني والجهل والتخلف))^(٢).

صَدَرَ عن موضوع المصير الإنساني بأبعاده النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وفكك صراع الذات وتمزق الأدمي على جسد القصيدة بالأخص قصيدة (خبز وحشيش وقمر) التي مارت بنزعة نزار التحررية، وغاصت بهغضه لرقدة العربي وخفوته على سرير الأوهام. فجعلت له هذه القصيدة نقمة الأوساط السياسية وألّبت عليه الرأي العام، ومثلها ضربة (الحب والبتول) التي قصمت ظهور مريدي الاستغلال ومناصري لصوص ثروات الشعوب أثرياء النفط وأمرائه. تلك الضربة وجّهت من يد امرأة رفضت امتنانها.

ولم يكن نزار بعيداً عن أحداث أمته السياسية، بل متحداً بها متفاعلاً معها. فقد نشأ ((في بيت يشتغل بالمقاومة والسياسة))^(٣) مصطفى إلى جنب أبناء جلدته في فلسطين وهم يتجرعون هموم الحياة، ويرتشقون غضبة الأرض المفتصبة بنفس ترنو إلى الاستقلال، وروح تطمح إلى التخلص من أدران العبودية لتحى حرة كما خُلقت. منذ ثورة الجزائر طلعت علينا (جميلة بوحيرد)، ومن المقاومة الفلسطينية طلعت علينا (راشيل شوارنبرغ) - وهي مجتدة يهودية استولت على بيت نوّار وطردتها من أرضها - ومن

(١) المصدر نفسه، ٧/ ٢٨١

(٢) الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية، عبد الهادي عبد العليم صافي، ٥٣

(٣) الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية، عبد الهادي عبد العليم صافي، ٣٣

نكسة حزينان طلعت علينا (هوامش على دفتر النكسة)، ومن مأساة بورسعيد أطلت علينا (رسالة جندي من جبهة السويس).

وقد حمل نزار ديوانه قصائد وجدل لعواصم عربية وأجنبية . أحبها وراح يتغنى بمجدها (إلى بيروت الأثنى مع حيي) سرد فيها لحظات من التاريخ الحزين ((الحزن الكبير الذي صار يحجم الوطن . وعن المنفى الروحي والماعطي والحسي الذي أقصانا عن الحياة . وعن المدينة التي كالهجرة البيضاء تائرت رياشها الفضية بكل اتجاه أما سائر المدن العربية فسيارات سباق تنطلق كلها بعكس السير . ويجعل نزار قباني رماد بيروت ويبحث عن زاوية من الأرض العربية تكون ورقة الكتابة صالحة لأن يكتب عليها ويكتب بجميع اللغات^(١)). كما أيقظ نزار القرون السبعة في غرناطة الحمراء التي شكّلت جزءاً لا يتجزأ من حضارة العرب بصرخة أسماها (أحزان في الأندلس أو غرناطة). أراد لصوته في التحرر أن يدوي في أسماع صناع الفن ورواد الكلمة أيضاً فـ ((عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة. والدهشة لا تكون بالاستسلام للنموذج الشعري العام، الذي يكتب مع الوقت صفة القانون السرمدي.. لكن تكون بالتمرد عليه، ورفضه وتحطيه... ولا قيمة لشعر لا يحدث ارتجاجاً في قشرة الكرة الأرضية، ولا يحدث تغييراً في خريطة الدنيا، وخريطة الإنسان^(٢)).

جملة القول إن نزار شاعر ذائع الصيت، فارض الاسم، ناجز الذكاء، مثار خلاف، قارئ أعماله عموماً منحاز في موقفه بين التأييد والرفض . له أسلوبه الخاص ومدرسته المتميزة. امتلك سحر المفردة العربية فطوعها كيفما شاء وعلى وفق ما رغب. استجاب له الشارع العربي واستقبل شعره على أنه نشرة أخبار يومية. استحال القضايا الحساسة لديه إلى قضايا لغوية جمالية لكي يدل على منهجه المعلن منذ تفتح موهبته الشعرية في (طفولة نهد) حيث وجد أن تشريح الورد لا يقي غير جسد العطر في اليد ((بناء على

^(١) مرابيا متعاسة (مقالات نقدية)، أمين البرت الرمياني، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٢م،

ذلك لم يكن نزار يشرح شيئاً أو يشير بوعي، بقدر ما كان معيناً باللذة المجازية والرغوة اللغوية التي تفرزها اللغة الشعرية^(١) فاخترق حصار المعجم العربي بلغته الصافية الطرية القريبة من إفهام السواد الأعظم من الناس وأحلامهم .

زواج بين التجربة الذاتية والشكل الموضوعي ((وليس الشعر الأنقي، تلك الزهرة النامية من دم القلب سوى تحقيق لهذا التوازن بين التجربة والموضوع من أجل العثور على الشكل الأنقي))^(٢) . وأحال شؤونه الصغيرة إلى وسط تأملي لاذ به ((ليتأمل نفسه من خلاله، ومن خلال هذا الصوت الآخر الذي يبدو لنا اثنوياً جداً في كثير من الأحيان))^(٣) .

(١) نزار الذي نراه، منتصف مزهني، ١٤

(٢) من ملاحم العصر، يحيى الدين إسماعيل، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م، ٥٦

(٣) المصدر نفسه، ٥٦

المحور الثاني

(الصورة في المنظور اللغوي والاصطلاحي)

الصورة في اللغة تعني: الهيئة والشكل والتمثال المجسم . جاء في لسان العرب ((توهمت صورته فتصوّر لي. والتصاویر: التماثيل... قال ابن الأثير: الصورة تُرَدُّ في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته))^(١). الصورة : اسم مصدر من الفعل الرباعي - صَوَّرَ - مصدره تصوير. وقال ابن سيده ((الصورة في الشكل والجمع صَوْرٌ، صِوْرٌ، صَوْرٌ بضم الصاد وكسره وفتحها))^(٢).

أما في الاصطلاح فقد تباينت الآراء في فهم الصورة وتعريفها وحدّها، مثلما اتسمت بالغموض لمدة غير قليلة من تاريخ الدراسات الأدبية. ومرد هذا الاختلاف والغموض إلى زوايا النظر إليها بحسب ثقافات النقاد وتوجهاتهم فلسفية كانت، أو فنية أو أدبية . كما يعود في جانب آخر إلى طبيعة الصورة ذاتها، بحسب أطوارها التكوينية، فمن النقاد من يُعرّفها وهي لما تزال بعد جنيناً في الدهن، ومنهم من يصفها وهي ما تزال غائبة عن المثل أو في طور التكوين، ومنهم من يتكلم عنها وهي منجزة ماثلة للعيان .

ومهما شتّت الآراء وتكاثرت التعريفات تبقى الصورة مصطلحاً اتسع وتطور في النقد الغربي ودخل النقد العربي خلال العقود الماضية لاسيما عبر الدراسات الأكاديمية. إلا أن ذلك الاتساع والتطور مؤسس على الجذور الضاربة في أحماق النقد العربي القديم متمثلة بالجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) الذي التفت إلى مفهومها في معرض قضية اللفظ والمعنى، إذ يقول: ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني . وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتحجير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي

^(١) لسان العرب، ابن منظور المصري (ت ٧١١هـ)، مادة (صور)، دار صادر، دار بيروت

١٩٥٦م، ٤/٤٧٣

^(٢) المصدر نفسه، ٤/٤٧٣

صحة الطبع، وجودة السبك، إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير^(١) وقد قصد بالتصوير الدائرة التي تجمع أقطار البناء الشعري بشكل ذي ترابط حي ومؤثر.

أما قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ)، فيقول: ((عما يجب تقدمته وتوطيده... أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في

كل صناعة من أن لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها الخشب للتجارة، والفضة للصياغة^(٢)) إذ رَدَّ حلة الوجود الشعري إلى الصورة، جاعلاً منها الموضوع أو المادة التي يتمظهر فيها المعنى الذي يروغ في ذات الشاعر.

ولأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) رأي في الصورة إذ يرى أن تشبيه الشيء بالشيء صورة، وتشبيهه به لوناً وصورة^(٣) رآها في نقطة ارتكاز فنية بيانية وتهادى إلى نمط الصورة

المقابلة منها - تعني أن الطرف المشبه به ينتج صورة تقابل الطرف المشبه في صفة ما-.

بينما بزغ لمصطلح الصورة فجر بالغ الوضوح وشديد الدقة بين يدي عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١-٤٧٤ هـ)، إذ يقول: ((إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة

(١) الحيوان: عمرو بن ميمر الجاسق، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الباسي الحلبي، د.د.ط، ٣، ١٣١-١٣٢

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط ٢، ١٩٦٣ م، ١٧

(٣) ينظر: كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد الجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط ١، ١٩٥٢ م، ٢٤٥-٢٤٦

وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يُصاغ منها خاتماً أو سواراً^(١). فلم يقصرها على الشعر دون النثر، إنما جعلها سارية في الكلام الأدبي. كما تنبّه إلى أبعادها النفسية واهتدى إلى دالاتها الشعورية في معرض تحليله للآليات الشعورية الموروثة، مُعلّقاً على عناصر تشكيلها من تشبيه واستعارة ومجاز، ومفصّحاً عن مدى نضجها الفني ضموراً ونمّاءً مثل تفسيره لصدر البيت ((فإنك كالليل الذي هو مدركي، وأحسن ما يمكن أن يتصر به لهذا التقدير أن يُقال: إن النهار بمنزلة الليل في وصوله إلى كل مكان فما من موضع من الأرض إلا ويدركه كل واحد منها فكما أن الكائن في النهار لا يمكنه أن يصير إلى مكان لا يكون به ليل كذلك الكائن في الليل لا يجد موضعاً لا يلحقه فيه نهار، فاختصاصه الليل دليل على أنه قد روى في نفسه فلما علم أن حالة إدراكه وقد هرب منه حالة سحق رأى التمثيل بالليل أولى^(٢)). فعلق الناقد كمال أبو ديب بقوله: ((للبارتين «في نفسه وحالة إدراكه» دلالات مهمة يجب أن تُستقصى. إذ يبدو أنهما تؤكدان بطريقة مباشرة الجذور النفسية للصورة الشعورية. وأصولها النابعة من ذات الفنان الخالق العاكسة لأبعاد الوجود النفسي والعاطفي الذي يشكل جزءاً

حيوياً من التجربة الشعورية المتكاملة^(٣)) وبهذا يكون عبد القاهر أول ناقد عربي استقطب الصورة إلى حيز النفس وتلمّس اكتمالها في العقل الباطن للشاعر والمتلقي.

أما المحدثون العرب فقد تفرقوا في آراء متعددة. فعرفت روز غريب الصورة بأنها: ((لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر، ولكنها في التعبير

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥،

٢٠٠٤م، ١٧٥

(٢) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، علق حواشيه محمد رشيد رضا، دار المعرفة،

بيروت، د.ت. د.ط، ٢٢١

(٣) جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت

١٩٨٤م، د.ط، ٤١

الشعري توحى بأكثر من الظاهر وقيمتها تركز على طاقاتها الإيحائية . فهي ذات جمال ذاتي تستمد من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية . وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحى بالفكرة كما توحى بالجو والعاطفة^(١)، فالناقدة شددت على الجانب الإيحائي * منها فعدتها الشعر كله أو التجربة بأسرها، كما أعطتها بعداً حسيّاً يرفد خيال المتلقي .

كما عُرِفَت الصورة على أساس معناها أو قصديتها، فرأى الدكتور مصطفى ناصف أنها تستعمل ((للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري))^(٢)، وعرفها الدكتور جابر أحمد عصفور بقوله: ((طريقة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، وتنحصر أهميتها فيما تحدّثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير))^(٣) فقصر دلالتها على إحداث الانفعال النفسي في الذات المستجيبة .

ويذهب الدكتور محمد حسين علي الصغير إلى أن الصورة ((أداة لها طريقتها الخاصة في عرض المعاني مقترنة بالفاظها ليتفاعل المتلقي للنص الأدبي وهو مرتبط بمجزيه في وقت واحد، فلا فصل بينهما ولا يتميّز أحدهما عن الآخر، فيكتسب - حينذاك - العمل الأدبي مناخاً يشعر ك بالتشام اللغة والفكر بإطار موحد ينهض بسبر النص وتحديده، ويلفت الانتباه إلى طبيعة المعنى في عرضه وأسلوبه، منسجماً مع سلسلة الألفاظ المشيرة إلى المعاني، غير منفصل عنها في حال من الأحوال، وهنا يندفع المتلقي نحو السير

(١) مهدي في النقد الحديث ، روز غريب ، دار المكشوف ، بيروت ، لبنان ١٩٧١م ، ط ١ ، ١٩١
* الوحي: هو الإعلام في خفاء أو الإعلام بسرعة أو الكشف عن أمر مجهول ينكشف بالفعل ويفهم عبر الإلهام أو الإشارة ، يستمد معانيه من لاوحي الفنان ، أو من مؤثرات حسية تفجرت في ذات المبدع ابتكاراً وتجديداً ، ينظر: المعجم الفلسفي ، د. جميل صليبا ، ذوي القربى ، قم ، ط ١ ، ١٩٦٤م ، ٣ / ٥٧٠
(٢) الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣م ، ٣
(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر أحمد عصفور ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٨٤م ،

وراء الصورة في استكناه العلاقات القائمة بين اللغة والفكر، أو اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون^(١) انصب القصد على عرض الدلالات التي تحملها الصورة بغية التأثير في المتلقي وتحفيز انتباهه .

أما النقاد الغربيون فقد حدّوها استناداً إلى وظيفتها في النص الأدبي . وهذا فان الذي نقلت عنه روز غريب يقول: ((الصورة كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادةً من عناصر محسوسة خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي إنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتولف في مجموعها كلاماً منسجماً^(٢)) حمل الصورة مسؤولية إيصال عاطفة المبدع بشكل صريح وتدعيمها على نحو يجعل المتلقي يعيش التجربة الشعرية .

وينقل إحسان عباس عن بوند تعريفه بأنها: ((ما ينقل ((عقدة)) * فكرية أو عاطفية في لحظة رمزية^(٣)) فهي محاولة لنقل الأفكار والمشاعر لمدة قد تطول لحظة من الزمن أو أكثر عبر مسافات الرمز * المتشابك مع العالم الواقعي .

أما سي.دي.لويس فيرى أنها: ((رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والجزأ والتشبيه يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل

(١) الصورة الفنية في النثر القرائي، د.محمد حسين علي الصغير، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م، ٩-١٠

(٢) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، ١٩٢-١٩٣

*العقدة: في اللغة تعني التراكم في الشيء. وهي ((إنفعال يكمن في لغم صرامي - وجداني، يتمزق - غيباً التفجر - شذوذاً وظيفوغة)) ينظر: جملة المورد، عقدة رامبو، عبد الحميد العلوجي، عدة، مجلد ٢، ١٩٧٣م، ٧.

(٣) فن الشعر، د.إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الأردن ط١، ١٩٩٦م، ٧٩

*الرمز: مصطلح نقدي بلاغي. وهو تعبير يرمي إلى معنى عام سواء أكان شبيهاً مجهولاً أم حقيقة لا تدرك إلا على نحو نسبي. ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، د.عاطف جودت نصر، دار الأندلس بيروت، ط٣، ١٩٨٣م، ٢٠

إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية^(١) إذن وظيفة الصورة تنضوي تحت السمو باللغة إلى مدارج تجاوز الواقع الحقيقي وتخطيه إلى العالم المثالي .

والحق أن الصورة مبحث فلسفي عجز أكثر من كونها مصطلحاً بلاغياً نقدياً. فمعروف إن الإنسان منذ فجر ولادته يبدأ بتجميع كمّ هائل من الصور بعد التقاطها من المحيط الخارجي بإرادته أو بغير إرادته، سواء أكانت مرئيات أم مسموعات أم مشمومات أم ذوقيات أم لمسيات. فيصبح لديه رصيد وافر من الصور المخزونة في ذهنه. كما يمتلك القدرة على تخيلها وإمكانية تشكيلها تشكيلاً آخر فتبدو أنها من إبداعاته الخفى . فيترتب على هذه الفكرة تراكم صوري في نطاق الذهن كما هي الحال في التراكبات الصورية الموجودة في الخارج مضافاً إلى ذلك الترسبات الشعورية المتموجة في وجدان الإنسان بإزاء كل صورة. فتغدو عنده مشاعر خاصة تجاه صورة معينة ثم حقيقة عاطفية خاصة تجاه صورة أخرى وهكذا حتى يمتد في فرازة نفسه مالا يُعد ولا يحصى من الأحاسيس والمشاعر بإزاء الصور المباشرة من حوله. إلا أن ما يميّز هذه المشاعر مدى اختلافها من إنسان إلى آخر. فقد يكون الليل مبعث خبطة وسرور عند(س) من الناس، وقد يكون بوابة الحزن والكدر عند(ص) من الناس .

من هذا المنطلق يمكننا القول إن الصورة شكل الإحساس لدى المبدع والمتلقي على حد سواء ((فالإنسان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر... يتفاوت تأثيرها في الناس))^(٢).

ومما سبق يمكن تعريف الصورة بأنها: ((خلق فني، متدفق في سياقات لغوية نسجتها مؤلفات الفنان التخيلية، وانتظمتها علاقات صورية تفجّر القدرة على إثارة

(١) الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، ترجمة أحمد نصيف وآخرون، مراجعة د.عناد غزوان، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٢م، ط ١، ص ٢١.

(٢) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢م، ١٢٩.

الانفعال الجمالي وتكشف عن قيمة روحية أو تنقل معنى إنسانياً متوثق الصلة بالعالم الخارجي)).

الصورة ابتداءً في لا على مثال سابق يحتوي على خصائص فريدة عديدة . تنبثق عبر تكوينات لفظية وتراكيب نسقية مرتكزة إلى ضوابط إسنادية لغوية . يتم تكوينها في غيلة متمهرة . ويتلقى الذهن التخيلي مهمة إذابة مادتها الأم فيعيد هيئتها ويغيرلها ويمثلها على وفق مكوناته الذاتية . ثم تتجسد للعيان في علاقات ومبادئ تلم شعث أجزائها المتناثرة في القصيدة فتتسرب الوحدة والانسجام والسيادة ومبدأ التوازن والتقابل والتداخل والهاموني (الإيقاع) والتكرار إلى المشهد الصوري والتي تكون ((الاستجابة المستمدة من إدراك هذه العلاقات الصورية))^(١) بالقدر الذي يمكنها من التأثير في المتلقي ودفعه إلى الانفعال والتفاعل الجمالي، ويحرك سواكنه ويخضع كوامنه الشعورية . إذ تفرز دلالات موحية تستقطب وجودها من القيم الإنسانية والتمثلات الروحية مقتنصة مادتها الأم من مرافق العالم الخارجي .

الصورة بين الوظيفة والفاعلية

الوظيفة في اللغة تعني : ما ألزم به الشيء^(٢)، وإذا عكسنا ذلك على الصورة الفنية ، فإن لكل صورة ملزوم هو ما يمكن فهمه بأنه وظيفة لها أو غرض تؤديه الصورة في الفن ، بشكل عام أو العمل الذي تقوم به في الشعر بشكل خاص . أما الفاعلية فمقصدها تفاعل الصورة أو تعالقتها بغيرها من الأيدولوجيات^(٣) والأبعاد الاجتماعية والنفسية حينما ترتكز في الأنساق الفنية .

(١) سلسلة علم النفس مقدمة في علم الفن والجمال، إعداد الشيخ كامل محمد محمد عويضة، مراجعة

أ.د. محمد رجب البيومي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦م، ٦٩

(٢) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (وظف)، ٣٥٨/٩

(٣) ينظر: جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، د. هلال

الجهاد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧م، ٥٧

الصورة من إبداع العقل الخالص الذي يستهدف بعث الحياة في التجربة الشعرية على مستويات عدة منها : إقناع المتذوق والسير به قدماً إلى استكناه الحقيقة عبر تجسيد حسيات المحيط لكي تقيم جسراً يؤدي إلى جادة التوحد بين مبدع الأثر ومتلقيه لأن ((النشاط الحسي- العملي- يمثل إبداعاً أكثر سموً وصدقاً بما لا يُقاس من التفكير المجرد الذي يستبدل مقولاته بالعالم وجميع ما يشتمل عليه من أشياء))^(١) لذا لا تعرض الصورة المعنى كما هو ((في عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى، لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء . وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوعاً من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتتحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى بدونها))^(٢).

وتضطلع الصورة بأداء التكثيف الدلالي^(٣)، إذ تتشكل المسارات الجزئية للقصيدة على وفق الدلالة الكلية التي تتحدد بدورها على وفق بؤر الصور التشظية في فضاء القصيدة . وتأسيساً على ذلك نجد الصور الصوتية والمكانية والحركية واللونية تلعب دوراً خطيراً في تفجير الدلالة، وتعميق الفكرة التي انسأقت إليها القصيدة من المطلق إلى الخائفة . كما تعمل الصورة على مخادعة المتلقي، وإيهامه جمالياً، فترغبه في أمر من الأمور تارة وتنفره عنه تارة أخرى من خلال تحسين الأشياء وتقييمها أو عكس صفاتها أو تزييف حقائقها لأن قوام الشعرية التخيل الذي يثار عند المتلقي عبر التصوير الذي يستدرجه في كثير من الأحيان إلى ما لا يتفق مع المنطق والفكرة ويتخطى إلى مستسرات الوجود عبر الإيحاء والإبدال واللاعقلانية .

تمتد فاعلية الصور لتطال بنائية اللغة المعجمية و((لا شك أن هذه الكلمات وتلك

^(١) الوحي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)، غيررغي غاتشف، ترجمة د.نوفل نيوف، مراجعة

د.سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة عدد ١٤٦، ٢١٧

^(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د.جابر عصفور، ٣٩٨

^(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٤٢٨

اللغة هي بعينها التي نعرفها.. لكنها لا تتمتع بالقيم نفسها التي تتمتع بها في الشعر إطلاقاً. وكما لو كان قد سَهَا سوط ساحري نجدها تفقد صبغتها العادية التي ترجع إلى العادة والتقليد وتكشف عن كنوز وتظهر كما لو كان وجهها جديداً فتستعيد مجدها . هذه هي المعجزة الشعرية^(١) أي ((وسيلة تفجير بنائية اللغة))^(٢). إذ تتولى الصورة تحطيم سور الأنظمة النحوية والصرفية للغة وإخضاعها لتحويلات واسعة وتبديلات ذات سمات رؤيوية أو تخيلية. والغاية الأساس من كل صورة شعرية تبديل دور الكلمة الدلالي في قلب السياق الشعري الذي انتظمها. وما أن الصورة تجمع بين الحقائق المتباعدة والأشياء المتنافرة فلا بد لها من لغة تجاوز العقل وتدنو بشدة من الخيال . إذ لا يمكن إدراك علاقاتها وبنيتها الداخلية بالتحديد المعجمي . يبتعد المبدع في صياغة لغتها لاجئاً إلى إذابة الدلالات المباشرة للمفردات، ومتعمداً الصبغ الوضعية إلى تركيبات متبلورة من حيث العمق النفسي والمقصد الدلالي والألق التزييني للتجربة الشعرية .

وللصورة بُعد آخر يقرن دائماً بالعالم الشعورية واللاشعورية للذات الخالقة والمتلقية ((فحينما يبدأ الفنان التعبير عن الصورة تخرج حاملة لونه نتيجة للإختصار الشعوري الذي سبق الولادة الفنية المبكرة والذي يصاحب نمو وتكامل الصورة أو المولود من خلال التشكيلات التجريبية))^(٣)، ولما كانت مهمة الشاعر التعبير عن العالم الطبيعي-عالم المراتب والحسوسات- بوساطة آلياته النفسية المتمثلة بالإنفعال أو الإحساس الباهت أو القائم، الدائم الاستمرارية أو المنطفئ في لحظة الولادة، ينبغي عليه أن يخلق نوعاً من التوافق الوجداني والترابط العاطفي مع هذا العالم عن طريق ذلك العقد المسمى بالصورة^(٤). أما بالنسبة للذات المتلقية، فتحاول الصورة إيقاظ الشعور الباطن وتنشيطه من خلال الحركة الداخلية التي تخرج النفس بها حين إثارتها بعبارة شعرية وعلى سبيل المثال

(١) بحث في علم الجمال، جان برتلمي، ترجمة د.أنور عبد العزيز، مراجعة د.نظمي لوقا، دار النهضة

مصر ١٩٧٠م، ٢٨٥

(٢) الصورة الشعرية، وجهات نظر غربية وعربية، د.ساسين عساف، دار مارون عبود، ١٩٨٥م، ٦١

(٣) الإبداع الفني، د.محمد عزيز نظمي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية ١٩٨٥م، ٥

(٤) ينظر: الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين إسماعيل، ١٢٤

قولنا : الليل يجلدني، جدران المدينة تحتضر . وهذا ما ركن إليه أنصار المدرسة الرمزية والسيرالية والشعر الحديث، وأولوه اهتمامهم البالغ تصديقاً بمبدأ الشعور الباطن ((من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة، ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجية، ومعانقته بذلك للحقائق الجوهرية))^(١). إذ ضاقت عليهم الأرض بما رحبت واستنزفت طاقاتهم في الصراع مع الواقع المتردي، فراحوا يخططون المعالجات ويضعون اللبنات الأولى لبناء هيكلتهم الشعرية الجديدة المستندة إلى اللاشعور وأحلام اليقظة والحال هرباً من الواقع المقروض وشروداً إلى المجهول المفتوح . وهتموا بتصوير الرغبات المكبوتة ومزجوا بين تجارب العقل الواعي والعقل الباطن لعلهم يجدون متنفساً من الكوارث والويلات النازلة بهم .

وذهب كمال أبو ديب إلى أن ((الصورة الشعرية الرائعة هي التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين : اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على المستوى النفسي، ومستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل واستجابة، وتنافر وتعاطف))^(٢) . وكلمة أخرى، الصورة تعبر عن رؤيا الأنا الشاعرة في موقعها النفسي والتاريخي والاجتماعي، وتمنح الذات المتلقية قدراً من الطاقة الجمالية، وما يبرهن على هذا أنها تحمل في إطارها التكويني معنيين: أحدهما دلالي تنذر به البنية اللغوية، والآخر نفسي يكشف عن الزخم الشعوري الحادث عند الرؤيا. والبواعث النفسية لا يمكن أن تنفك عن الدلالات الفيزيولوجية للعالم الخارجي مهما كانت صلاتها متباعدة حيث لا تجد الذات المتلقية بُدأً غير اللجوء إلى عملية الربط بين المعنيين باحثاً عن خط الانسجام بين الوحدات الدلالية والأصداء المدوية في الشعور، فتخرج مكللةً بالظفر الجمالي، لأن خط الانسجام متى ما وُجد، فقد ولد الجمال بعد المعاناة. والصورة هي الشعر كله أو لا تقوم له قائمة، وهي الصفة الطاغية عليه وبقيّة الصفات تأتي بعدها .

(١) المصدر نفسه، ١٥٧

(٢) جدلية الخفاء والتجلي، د. كمال أبو ديب، ٥٦

العصور الثالث

فن الشعر والجمال

الفن ظاهرة قديمة قدم الإنسان نفسه^(١). اهتمت في فكره، فحاكى بها الطبيعة وصيغ حقائقها برواه، وأضفى روحه فوق روحها لتغدو أكمل بلا عيب، وأجل ما يمثل أمام ناظره. ولذلك قيل إن الفن هو الطبيعة مضافاً إليها الإنسان^(٢). وقد تكاثرت وجهات النظر واختلفت الآراء في حدوده إلا أنها مهما تباينت فستقف حتماً على أنه مجموعة العمليات والطرق التي يقوم بها الفنان لخلق عمل جميل، يعبر عن نفسه بصدق، وتفاعله مع بيئته بمفهومها الواسع. إذن العمل الجميل غاية الفن، وشرط أساسي في تكوينه. ودون الجمال يبقى كل تعبير عن المضمون فارغاً، مبتذلاً لا يتمتع بطاقات الروعة والاندعاش وهي المظاهر الأولية للإحساس بالجمال.

شهد الفن أنواعاً عديدة خلال مساره التاريخي. فهناك الفنون البصرية التي يمثلها الرسم والتصوير والنحت، وهناك الفنون السمعية التي يمثلها الشعر والموسيقى، وهناك الحركية التي يمثلها الرقص، وهناك الفنون التطبيقية والإنتاجية، والمنزلية، والتمثيلية... إلخ.

بيد أن إرادة الشعر الفنية تستلهم إيجابيات الفنون جميعاً^(٣)، فهو كالتحت يستقطب الطاقة على التجسيد، وهو كالرسم يمتص قوة الألفاظ للتصوير، وهو كالرقص يقدر على تسجيل الحركة بوساطة البنى النحوية، وهو كالموسيقى يمتلك القدرة على الإيحاء بما

(١) ينظر: القيم الجمالية، راوية عبد المنعم عباس، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٧م، ٣٣٥

(٢) ينظر: في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، د. عبد الرضا علي، مديرية دار

الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، ط١، ١٩٨٩م، ١٤

(٣) ينظر: الفن والأدب (بحث في الجماليات والأنواع الأدبية)، ميشال عاصي، دار

الأندلس، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٣م، ٤٦

يتوافر له من عناصر النغم الموسيقي، النابع من الوزن والقافية، ومن تمازج الحروف والأصوات. إذن يستأثر الشعر بمحاصن الفنون الجميلة ويضيف إليها جمال الإنصاح^(١)، فتسكب فيه الأشكال والألوان، ويعجّ بالحركة، ويمر بظلال الأحاسيس، وينقل الأنكار بمادة اللفظ اللغوي ويوجّه المعاني مباشرة. كما تبدو علاقة الجمال بفن الشعر أكثر اتساعاً إذا ما وقفنا على مبدأ الشعور الحاضر أو اللحظة الحاضرة المندفعة على الفور عند مشاهدة الفنون الجميلة. فالعالم من حول الشاعر ((جزأ إلى تكوينات فيفسائية من الأحاسيس وأرق ظلال المشاعر والمكابدات والأفكار، فإن هذه الأشياء تتحدد الآن من جديد في كل واحد على أساس الفاعلية المتوترة النشطة التي يقوم بها الوعي الفردي))^(٢) وهذه التكوينات إذا نظر إليها ككل متكامل ستكون شبكة الوحدة والانسجام والتنوع بارزة عليها مما تؤدي إلى تغذية وجدان مستقبل الأثر الشعري بالمتعة. تلك المتعة التي تتولد من الوحدة والانسجام والتنوع بين عناصر القصيدة وهي لامراء من مظاهر الحياة في الشعر وضرورة من ضرورات خلوده كما إنها عوامل فيزيولوجية تحتاج إليها طبيعة الأشياء في الكون وتحتكم إليها جمالية الصور والأشكال والألوان في الفنون الجميلة.

وإذا كان الجمال يقطن في الصورة أو الصوت أو الحركة أو النغم فإن الشعر أقدر على استيعاب أطرافه هذه ((لأنه بالألفاظ يعبر عن جميع أنواعها من ساكن ومتحرك، في حين أن التصوير لا يستطيع التعبير إلا عن الساكن، والموسيقى تقتصر على صور السمع))^(٣) معنى ذلك أن للشعر خاصية شمولية تنضوي تحتها حصيلة الخواص جميعها. وفن الشعر مركز اجتمعت حوله كل أصناف الفنون الجميلة. يواتي الفكر ويبحث ويصوّر ويغني ويرى ويتحرك ويوحى ومن ثم هو الفن المتكامل بالجمال.

(١) ينظر: شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصيدة، د.إسماعيل الصبيحي، دار

المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٣، ١٩٩٠م، ٣٢٩

(٢) الوعي والفن، غيورغي خاتشف، ٢٢١

(٣) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، ١٩١

لكن لفظة الجميل - الجمال - الفنون الجميلة الوارد ذكرها في السطور آنفاً ماذا تعني؟ ما الجمال؟ وما علته؟ أين يتجلى؟ أموجودٌ في خُلد الإنسان أم موجود في الصور والأشياء أم هو متحقق في الذات والموضوع؟

من الصعوبة البالغة أن نضع أيدينا على البدايات الاصطلاحية للجمال، وذلك لتعدد التفسيرات والمنطلقات الفلسفية والتقنية والعلمية التي حاولت الإحاطة بمظهره ومغبره عبر تاريخ البشرية. كما صدمت عدمية ثبات معانيه وتعددتها المفكرين والفلاسفة والنقاد وحتى علماء النفس فهو يمكن أن يكون مادياً يتجسد في صورة أو شكل أو هيئة من جهة، وهو يمكن أن يكون مثالياً يحتوي مضمون أو فكرة مجردة ومجاوزاً لعالم الواقع من جهة أخرى. ((وظل الجمال يروغ دوماً من كل التفسيرات، ويقف هناك في الظل أو النور مثالقاً وعلى وجهه ارتسمت ابتسامة تشبه ابتسامة الموناليزا، تلك التي حيّرت الملايين منذ قرون عدة، ولا تزال تحيرهم))^(١)، وظل يروغ لأنه ذو طبيعة مرنة ومألوفة عند الناس على اختلاف أنواعهم وأزمانهم وأجناسهم^(٢).

إن بحث الإنسان الدائم عن الجمال أشبه بالفطرة عنده. إنه إحساس نابع من ذاته منذ أن بدأت حياته على وجه المعمورة ومنذ أن رفض جشوية الواقع وقسوة الطبيعة فأمنّ للذويه وأقرانه الكلاً والماء، واستوطن الكهوف وعاش الحيوانات الأليفة ونبد المفترسة منها تجنباً لشرورها ومكائدها القبيحة، وتكيف مع الطبيعة الوديمة فاستمع لهدير المياه، وطرب لزقزقة العصافير، وارتعش من هب الشمس، وارتاع من حلوك الليل، وأهاب تلبّد السماء، وتزوّه بين المروج الخضراء. لقد كانت قيم الجمال في هذه المسيرة تحيا في روح الإنسان البدائية وإن لم تخضع لتفكيره بعد، وما إن صادف الإنسان سبيل

^(١) التفصيل الجمالي (دراسة في سايكولوجية التلوق الفني) د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم

المعرفة، العدد ٢٦٧، ١٩٧٨م، ١٤

^(٢) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون

الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط٣، ١٩٨٦م، ٣٢

النهضة والتحضّر والمدنية عرف الفنون، وراح يسبغ عليها أبعاداً جمالية من نشاطه الفكري .

بدت فلسفة الجمال واضحة عند الإغريق وامتدت إلى الرومان وإلى العصر الحديث . وفلسفة الجمال عند الإغريق ابتدأت بأراء هيراقليط (٥٧٦-٤٨٠ ق.م)، إذ جعل من الآلهة مثلاً أعلى للجمال، وقال بنسبية الجمال^(١) ، لأن الأحكام الجمالية عند الناس متعارضة، فإذا وصفت مجموعة من الأفراد عنصراً ما بالجمال فإِنَّ المجموعة الأخرى ستصفه بالقباحة وهكذا... أما سقراط (٤٧٠-٣٩٩ ق.م) عاضد آراء هيراقليط في نسبة الجمال، وقال بمثال الجمال الذي لا يمكن أن تبلغ مرتبته الأشياء، فهو متجسد في الفضيلة، وأخضع مفهوم الجمال لمبدأ الغائية . وإن الشيء الجميل عنده ينبغي أن يكون نافعا، والإنسان الجمالي هو الإنسان المثالي الذي يتميز بالخلق الحسن والجسم الجميل والمظهر الرائع، كما آمن بمبدأ تقليد الطبيعة دون أن يكون تقليداً حرفياً، وإنما يمكن التعبير عن شيء منها ليس له حياة تدرك كالحالات الروحية^(٢) .

ولم يحصل على فلسفة منظمة وصورة شبه متكاملة للمنطق الجمالي إلا في عصر أفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) ويمكننا أن نعدّه المحطة الأولى لأن ((به حقاً تبدأ نظرية الجمال اليونانية))^(٣) . طرح أفكاره من خلال نظرية المثل، فافترض وجود مثال للجمال الظاهر . وتغدو الأشياء في أصل جمالها شبيهة به ((والجمال الذي يتمثل فيه يقل في الأشياء، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه في المثال . والجمال في المثال جمال مطلق، أما في الأشياء فهو نسبي))^(٤)، وجمال الأثار الفنية - برأي أفلاطون- هو انعكاس

^(١) ينظر: أسس الجمال الماركسي اللينيني، جامعة من الأساتذة السوفيات، تعريب د.فؤاد مرعي، دار

الفارابي، بيروت، ط ٢، ١٩٧٨ م، ٣٨/١

^(٢) ينظر: فصول في علم الجمال، عبد الرؤوف برجوي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ١،

١٩٨١ م، ١٩٩

^(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي، د.عز الدين إسماعيل، ٣٥

^(٤) ينظر: المصدر نفسه، ٣٥

للجمال المطلق وهو ليس عنصراً مادياً أو صفة يُنعت بها شيء وإنما هو جميل في ذاته. إنه عشق جسد جميل يؤدي إلى عشق النفوس الفاضلة الصالحة، ومن ثم الأفكار، وأخيراً القدرة الإلهية عينها. فإن مصدر كل جمال عنده هو جمال صاعد ينفث الجمال - بمجرد مثوله أو وجوده - في جميع الأشياء التي تسمى أو تُنعت بالجميلة^(١). ويجعل آراء أفلاطون كانت تنزع نزعة مثالية في فهم الجمال وتشير إلى الاتجاه السائد في فلسفة الإغريق.

ولم تكتمل ملامح النظرية الجمالية عند أرسطو (٣٨٥-٣٢٢ ق.م) فالملاحظات القليلة والمتجزئة لم تُغْنِ بعد. فجعل من الجمال مبدأ منظماً في الفن، ولكنه لم يُغْنِ أن غاية الفن هي جلاء الجميل. والقوانين الموضوعية للفن المستنبطة من التقصي الدقوب ومن الملاحظات المركزة للفن من حيث الآثار التي ينتجها^(٢). وأرجع جمال العمل الفني إلى نجاح المحاكاة ووظيفته التطهيرية الأخلاقية ومخاطبة الفضائل والتعبير عن الكليات.

أما فلسفة الجمال عند الرومان فخير من يجسدها الفيلسوف الروماني أفلوطين الذي تأثر إلى درجة كبيرة بآراء أفلاطون، ولا سيما في نزعته إلى الخير وهو من أعلى مراتب الجمال عنده. والجمال فيض نوراني إلهي لا تستطيع الروح إدراكه إلا إذا سمت إلى الفضيلة. وما حقيقة الأشياء إلا انعكاس أو ظلال للجمال العلوي. كما فرّق أفلوطين بين الجمال الفني والجمال الطبيعي في الإنياذة ((فرأى أن الحجر الذي يتناوله الفنان يبدو جميلاً بجانِب الذي لم تمسسه يد فنان. فالجمال إذن ليس في الحجر وإلا فالحجران من أصل واحد، ولكنه في تلك الخاصية التي أضفاها الفن إلى الحجر. وهذه الخاصية كانت في نفس الفنان قبل أن يخرج في الحجر. وهذا الجمال الذي سبق أن أدركه بخياله كان أعظم منه في الحجر))^(٣). والواضح أن فلسفة أفلوطين في الجمال أخذت حيزاً

(١) ينظر: النقد الجمالي، أندريه ريشار، ترجمة هنري زغب، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م، ٤٦.

(٢) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، ٣٧-٣٨.

(٣) المصدر نفسه، ٤٢.

* بومغارتن: فيلسوف ألماني. ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسية وهي معرفة وسط بين الإحساس الغض وبين المعرفة الكاملة كما تهتم بالأشكال الفنية أولى من إهتمامها بالمضمون. إذ ألقى أول محاضراته في

كبيراً في الفكر الفلسفي للعصور الوسطى، إذ اختلطت فكرة الجميل بالأخلاق كما أشارت إلى الواحد المطلق، الخير الذي تستوقد منه شعاعات الصورة .

مع بداية العصر الحديث بدت الملامح واضحة لمفهوم الجميل فلم يكن الجمال مرتبطاً

بالفضائل والأخلاق والمنفعة وابتعد عن المثالية وارتبط كثيراً بالتطورات العلمية في مجال الفلسفة والفن وعلم النفس وعلم الهندسة حتى خذا علماء في القرن الثامن عشر على يدي الفيلسوف الألماني ألكسندر بومغارتن* (١٧١٤-١٧٦٢م) فأطلق عليه لأول مرة سم الاستطيقا أو علم المعرفة الحسية . وفرّق بين نوعين من المعرفة : المعرفة العليا أو العقلية التي تقدم مفاهيم وتصورات قابلة للقياس والمنطق لكن دون تمييز وهي ميدان علم الجمال ولا شك أن بومغارتن ذو نزعه عقلية في مفهوم الجمال وهو متأثر بأستاذه العالم الرياضي ((ليبتز*)) وبالمنطق الديكارتي إلى حد بعيد.

أما ((ديدرو)) (١٧١٣-١٧٨٤م) فقد عالج مسائل علم الجمال من وجهة نظر مخالفة لنظرية القدماء ولا سيما أفلاطون وأفلوطين . فلم يفسر الجمال تفسيراً ميتافيزيقياً، إنما أقامه على العلاقات التي تدرك في الشيء الجميل بين الأجزاء والأشياء، وعدّ الجميل ما يثير تلك الفكرة - فكرة العلاقات - في الشكل المنشع بالجمال، واحتكم إلى النظام والتناسق والتناسب والملاءمة في الأشياء التي توصف بأنها جميلة. كما فرّق بين اللذيل والجميل ((فيخرج من نطاق الجمال ما يصل إلى إدراكنا عن طريق حاستي الذوق والشم كالأطعمة والروائح ، فإن إدراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال وإنما يقال إنها للذيلة،

جامعة فرانكفورت ضمن محاضرات تاريخ الفلسفة ثم أصدر كتابه بعنوان (الاستطيقا). ينظر: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، إشراف: م. روزنتال، ي. يودين، ترجمة سمير كرم، مراجعة د. صادق جلال العظم، جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م، ٩٤.

وطبية، إذا استطابها المرء»^(١). وتأثر بآراء أرسطو في أن الفن مجمل ومكمل للطبيعة، وإن التقليد الحرفي ليس غاية الفنان بل الإفادة من العلاقات الجمالية التي تنظم أجزائه^(٢).

وقد تقدم علم الجمال عند ((كانت)) الفيلسوف الألماني المثالي (١٧٠٤م - ١٨٠٤م) تقدماً ملحوظاً. فأخذ يشرح آراءه في الجمال والجلال بالرجوع إلى التأمل والشعور ففرق ((بين نوعين من الجمال: الجمال الحر، والجمال بالتبعية. والأول لا يتضمن أي مفهوم لما ينبغي أن يكون عليه الشيء، أما الآخر فيتضمن ذلك، ويتضمن كذلك مطابقة الشيء له. فالتصميمات الزخرفية الإغريقية، وحليات الهوامش أو أوراق الحيطان وما أشبه، لا تعني شيئاً في ذاتها. فهي لا تمثل شيئاً تجد فيه مفهوماً منضبطاً، وهي جميلة جمالاً حراً))^(٣). أما الجمال بالتبعية فهو الجمال الذي يتضمن غرضاً أو غاية تقرر الماهية التي ينبغي أن يكون عليها، وضرب مثلاً في الجمال البشري سواء في رجل أو امرأة أو طفل أو فرس أو مبنى فإنها جميلة بالتبعية^(٤). كما أبعد الحكم الجمالي عن الحكم الخلقي والنفعي. وأكد غاية الجمال في ذاته وإدراكه لا يحتاج إلى قياس أو تفكير أو اعتقاد سابق.

واختمت آراءه تلك في أذهان كثير من الفلاسفة بعده فاستثمروها على نطاق أوسع وأشمل، وكان من بينهم ((هيفل)) (١٧٧٠-١٨٣١م) الذي أغنى ميدان الدراسات الجمالية. وقد خالف ((كانت)) الذي أفاد من آرائه بالشكل الذي قوّم

* جوتفريد فلهلم ليبتز (١٦٤٦-١٧١٦م) فيلسوف وعالم رياضي ألماني. شاطر نيوتن شرف اكتشاف حساب اللامتناهيات في الصغر. وقد أقام مواقف الفلسفية على استدلالات مستمدة من العلم والمنطق والميتافيزيقا. ونادى بمبدأه الجليد (التناسق الأزلي). ينظر: موسوعة الفلسفة، د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط٢ ١٩٨٤م، ٣٨٧/٢-٣٩٣

(١) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت ١٩٧٣م، ٢٩٥.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ٢٩٥.

(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، ٥٣.

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ٥٣.

فلسفته، في أن الجمال الحقيقي هو الذي يتمثل في الفكرة^(١) والمضمون، لا في الشكل الخالص حتى أصبح الجمال عنده عبارة عن فكرة تطورت عبر التاريخ، من سيطرة المادة إلى سيطرة الفكرة ومن الشكل إلى المضمون . وعزا الجمال إلى الحقيقة أو الفكرة من حيث هي وجود ذهني غير محسوس، لكنها يمكن أن توصف بأنها جميلة . وحاول التطبيق العملي على الفنون الشرقية القديمة واليونانية حيث بدأ المضمون بارزاً في أشكالها الضخمة، بينما ((كانت)) نظر إلى الجمال من زاوية شكلية فقصره على المتعة الخالصة البعيدة عن حكم العقل بإزاء الأشكال والصور.

وقد استمرت المعالجات الجمالية في القرون الثلاثة المنصرفة حتى وصلت إلى أوج نتائجها عند كل من بندتو كروتشه، وشوبنهاور، وبودلير، وإدجار آلن بو، وباير، وجان لوك، وتيودور فخر، ومارك جويو، وهربرت ريد، وجورج سانتيانا، وجون ديوي... إلخ . وليس غاية البحث استقصاء هذه المعالجات بالدراسة والتحليل المستفيض بقدر ما هي الجذور الأولى لدعم وإسناد وجهة النظر القائلة - وجهة نظر البحث- بأن الجمال : هو كل ما يبعث المتعة المنزهة عن النفعية في الذات المتلقية. معنى ذلك أن الجمال سجين تأثر الإنسان بالأشكال والألوان والصور والحركات والأصوات حين إدراكه إياها . وليس شرطاً أن يتحقق القصد النفعي^(٢) أو يوحى بعلة وجوده في الأشياء ، لأن الجمال ((طاقة فائضة عن الحاجة النفعية تأنس بها النفس))^(٣) قصدته إثارة الانفعال وبعث المتعة المحضة وحياسة الرضا الشامل في الذات المتلقية . فقد يكون الأسد أو شجرة الصنوبر أجمل قطعاً من البقرة وشجرة التين على الرضخ من نفعية البقرة وشجرة التين.

(١) ينظر: الجماليات بحث في المفهوم ومقاربة للمظاهر والتصورات، د. عبد المجيد شكير، دار الطليعة

الجديدة، دمشق، سورية، ط١ ٢٠٠٤م، ٦٤

(٢) ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ترجمة وتقديم د. سامي الدروبي، دار اليقظة

العربية، بيروت، د. ط، د. ت، ٣٤

(٣) اللجنة في القرآن الكريم دراسة جمالية، رسالة ماجستير مطبوعة على آلة الكمبيوتر، إنشام السيد عبد

الكريم المدني، كلية التربية الأولى إبن رشد - جامعة بغداد، ١٩٩٦م، ١

بناء على تلك الفكرة نقول : إن الجمال ذاتي موضوعي، أما كونه ذاتياً فيستلزم ذاتاً تتأمله من دونها لما عُرِفَ قط . وأما كونه موضوعياً فلأنه موجود وجوداً عينياً في الأشياء . وهو مجموعة من الخصائص والسمات إذا توافرت في الشيء صار جميلاً، أو اتفق الأفراد على أنه جميل.

الفصل الأول

القيم الجمالية في

عصر نزار وببنته

المبحث الأول: جماليات الطبيعة

إن المشاعر الجمالية والتذوقية لصيقة بالحياة والواقع والبيئة * وهي جزء لا يتجزأ عن ممارسة الإنسان لحياته من دون عزلة أو انفكاك عن المكان المحيط والنطاق الجغرافي^(١).

ثمة ثنائية قائمة على الاشتراط الترابطي بين المنجز الإبداعي وبين خالق المنجز عينه، إذ يتم هذا التقابل عن طبيعة الرقعة الجغرافية ومكونات مناخها ومتبها البيئي للشاعر ((عبر عملية التمتع الجمالي))^(٢) التي تصير على وجود جذب ذاتي يجب إرواءه حتى يولد المنجز مضمخاً بلامح الوسط المتكثف له . إذن لكل بيئة تكويناتها الجمالية المنعكسة على ذوق أناسها، فصورة القرية لها روحها وهيمتها على ذوق الفرد الذي يعيش في جنباتها، بخلاف صورة المدينة العصرية، إذ أدى الذوق دوراً مؤثراً في مزاج الإنسان ونفسيته وسلوكه واختياراته وثقافته . كما تؤدي الظروف المناخية للبيئة الواحدة الدور نفسه داخل خلية الذوق المشاع . فمكان المناطق الجنوبية الحارة لهم رؤى تختلف

* البيئة : نظام متكامل يتألف من مجموعة العناصر والمكونات الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والحضارية التي تلازم الإنسان في مساره الحياتي وجمال تعايشه مع ذويه وأقرانه من البشر. ينظر: الفن البيئي ، د. سلمان إبراهيم الخطاط ، دار الحكمة ، العراق ١٩٩٠ م ، ٢١

^(١) ينظر: جماليات الرؤية تأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي ، د. راتب الغوثاني ، دار الينابيع ،

دمشق ، ط ١ ، ١٩٩٩ م ، ١١-١٢

^(٢) المصدر نفسه ، ١٣

عن سكان المناطق الشمالية الباردة، والنوع الأول يفضل الحسناوات السُمر الممتلئات على عكس الذوق الشمالي الذي تروق له الهيفات أليّض^(١).

وتقف الطبيعة على رأس مكونات البيئة ثم الأنساق الفنية والفن المعماري الذي بزغ في عصر الشاعر مجلة جمالية جديدة . وكانت بمثابة مؤشر إيجابي، حتمت على نزار الانبراء إلى أسرارها واللجوء تخيلاً إلى مختلف صنوفها سواء في لحظات الإبداع الشعري أو في فينات الركون الحياتي المعتاد.

والحق أننا لا نستطيع عزل نزار عن الجوهر العميق للطبيعة، لأن كلاً منهما يؤثر بطريقته في الآخر، فيهرع إليها نزار آملاً أن يعجّ صوت الإنسان بداخله في أذنها التي لا ترى بالعين المجردة، ومتفرساً فيها هبة الفيض الإلهامي لتصوير التجربة والرفد الخيالي الذي يعتقها للوجود من السكونية والصمتية عبر انزياحات الشعرية التي تقرن المجرد بالمحسوس، وتجاور بين المعقول واللامعقول ليفصح الأخير عن دلالاته التضمينية، وبذا يكون الشاعر عضواً نشيطاً في حركة تحرير الطبيعة من الدلالات المسطحة والمعاني المباشرة. لذا أحس نزار بالتضامن مع عوامل الجمال التي كشف السجف عنها حتى غدت دافعاً وينبوعاً تفجّر من إنتاجه الشعري . ليس تقليداً ولا محاكاة بل انعكاساً لمعطيات ذاته التي تخلصت بأجواء الطبيعة وانطلقت حلقة في فضاء الرائع والجميل منها . فجاد بقطرات الماء التي استوعبتها نفسه من أنهار وبحار وطنه الأصل، وعمل بوسائل الفن التي استقامها من غابات وحدائق البلدان الغريبة حيث حطّت قدميه على أروع ماخوّت من مناظر مذ سفارته الدبلوماسية إليها، وأمسياته الشعرية فيها . والبحث ييش متلمساته في ثنابا حياة نزار لتلمس ألوان الطبيعة التي حولتها شاعرية نزار إلى قيمة جمالية تبنّاها شعره .

(١) ينظر: المصدر نفسه، ٢٠.

جماليات الطبيعة التي استسقاها نزار من البلدان

١. سورية :

بدءً من البيت الدمشقي العتيق مهد طفولة قباني ومرتع صباه والمفتاح إلى شعره ، إذ يحوي شذرات طبيعية تبددت في البوابة الخشبية الصغيرة التي ما إن فُتحت حتى يبدأ الإسراء على الأخضر والليلكي والأحمر ، وتُعزف سمفونية الضوء والظلّ والرخام^(١). حيث يتضمن فناء الدار بركة المياه التي تتوسطه والسلسبيل ذاك اللوح المرمرى المزين بالشقوق الرخامية المليئة بالماء إذ تنفخه ليلاً ونهاراً دون تعب أو نفاذ، فتسبح فيه صفار الطيور والحمام وأسراب السنونو، وتزقزق العصافير فوق الأشجار المتدلّية من أعلى إيوان البيت ، وثمة أشجار النارنج والليمون وزهور الياسمين والريحان والورد البلدي والشمشير والأضاليا والخبيزة والوف النباتات الدمشقية التي تسلفت على أصابع نزار كلما أراد كتابة القصيدة^(٢). كما استحوذ هذا الحزام الأخضر على مشاعره كلها وأفقدته شهية الخروج من جماله الفاتن .

ووصولاً إلى موقع مدينة دمشق مدينة الولادة - ولادة نزار- بالبقعة التي توزعت فيها مياه نهر بردى وتشابكت فروعه على ثراها، تحتضنها رياض الغوطة* ويساتينها ومروجها مشكّلة المد الحيوي للمدينة، كما تحيط بالغوطة جبال قاسيون والمزة من الشمال والغرب، ومن الشرق والجنوب البادية القاحلة^(٣).

فمن نهر بردى والفيجة شريان الحياة والجمال تغذت بيوت دمشق ويساتينها وطواحينها ونواعيرها وضوطتها، ثم تغذت قصيدة نزار من هذا التخطيط الطبيعي الذي

(١) ينظر: الأعمال الثرية الكاملة، قصتي مع الشعر، ٧/ ٢١٤

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢١٤

* الغوطة: عبارة عن بساتين تحيط بدمشق من جميع جوانبها. وفي اللغة تعني الوادي المتسع أو البستان المزهر. ينظر: الشام لغات آثارية وقنية، د. عفيف بهنسي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م، د. ط، ١٠٤

(٣) ينظر المصدر نفسه، ٥٣

أوجدته قوى التضاريس . كما امتلأت قرية نزار التخيلية من التكوين الجغرافي للقطر السوري، إذ يتضمن بصمة جالية ألفت بظلالها على طبيعته المتظهرة في نطاقات الأراضي بين السهول والجبال سواء أكانت طويلة أم عرضية أم جبلاً منفردة، وموارد المياه الطبيعية المتجمعة من غزير الأمطار، والمناطق المكسوة بصنوف النباتات. تغطي وجهها صفرة الليمون وخضرة الزعتر، وتزين مرابعها أشجار البرتقال والمشمش واليوسفي، ويفوح نسيمها بشذى الياسمين والقرنفل، ويعلو صعدة أراضيها حب الكرز وشجر الأرز.

ومن مظاهر الطبيعة المبهرة في سورية السهول الساحلية المنتشرة في الشمال، المطلّة على البحر الأبيض المتوسط والمنحصرة بين سفوح الجبال^(١). منها سهل العمق الذي تقطن في قلبه بحيرة العمق المحاطة بالبرك الغنية بالعشب والقصب^(٢). وسهل الغاب وسهل العشارنة الذي يشق نهر العاصي طريقه فيهما، وسهول حمص وحماه التي تبدو أكثر جمالاً بأراضيها المنبسطة ذات التموجات الواسعة الممتدة على طول نهر العاصي^(٣). وكذلك السهل الساحلي السوري المطل على الأبيض المتوسط وسهل اللاذقية وهو صورة فنية آسرة .

ولسهل الزيداني الانكساري حضور جمالي غاية في الروعة، حيث ينفرد حمص من الشمال ودمشق من الجنوب فيكللهما بكتل من المزارع والبساتين والمروج الخضراء^(٤).

وتأتي الأنهار في سورية لتزود اللوحة الطبيعية بالتكامل الجمالي والشمول الفني، وهي أنهار ساحلية تشبه السيول في سرعة جريانها وانسياب مائها وفيضان أغلبها في فصول الشتاء، من أهمها : نهر العاصي، ونهر اليرموك، ونهر بانياس^(٥).

(١) ينظر: جغرافية العالم العربي د.محمد خيس الزوكة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط.د.ت، ٨٧

(٢) ينظر: جغرافية الوطن العربي، د.خطاب صكار العاني، د.إبراهيم عبد الجبار المشهداني، دار الكتب،

جامعة الموصل، ط٥، ١٩٩٩م، ٧٧

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٧٨

(٤) ينظر: جغرافية العالم العربي، د.محمد الزوكة، ٧٩

(٥) ينظر: جغرافية الوطن العربي، عبد علي الخفاف، سالم سعدون المبادر، مطبعة جامعة البصرة، ١٩٩٨م، ١٤١

وقد أوجد هذا الموقع الجغرافي والكونات التضاريسية الغابات المعتدلة في الأطراف الشمالية لسورية فوق سفوح المرتفعات، تتمثل في غابات البحر المتوسط التي تضم أشجاراً عريضة الأوراق ودائمة الخضرة مثل أشجار البلوط والفلين والكروم والزيتون والحمضيات^(١). وطرزت خيلة نزار الشعرية تلك الحببات الكرومية الحمراء والصفراء والسوداء اللامعة نجوماً ألغناها تيزغ مع كل قصيدة في مجموعاته الشعرية كلها. ويبدو أنه قد التاع بقرص الشتاء البارد إذ تنخفض درجات الحرارة تلهفاً لنمو أشجار التفاح وتسرب المياه مجتمعة لكي تنقذ أشعته الحمراء^(٢).

أما على الساحل الشرقي للبحر المتوسط المطل على سورية من الغرب، فتعزف أشجار الزيتون المتشابكة سيمفونية ملؤها اللون الأخضر وإبقاعها الخصب والحياة، وتفيض الشمس بأشعتها المنكسرة على جباه الغصون المتصافة متجة ظلالاً شفيفة. ومن المؤكد أن شدة خضرة الأشجار، وتفرع الأغصان وتطاول السيقان جعلت ديوان نزار متيماً برنة الجمال التي توزع بها سبعة عشر مليون شجرة من الزيتون متوزعة على اللاذقية وأدلب وحلب^(٣).

٢. لبنان :

الوطن الثاني للشاعر بعد سورية، الأرض التي احتضنت كلماته وأطعمتها وسقتها حتى صارت غابة كثيرة الشجر والأفياء كما يعترف نزار بقوله: ((صوتي مبعثرٌ على كل الترابيات اللبنانية، فما من قرية لبنانية معلقة على رأس جبل.. أو مستقلية على ذراع البحر.. إلا وحفرت على صخورها بعضاً من حروفي.. فمن بيروت، إلى جنوة، إلى طرابلس، إلى صيدا، إلى زحلة، إلى بعلبك، إلى النبطية، إلى بحدون، إلى برمانا، إلى زغرتا)^(٤)، وقد تلمس في هذه المدن جمال الطبيعة المذهل أما على التصاعد المزدان بالسفوح

(١) ينظر: جغرافية العالم العربي، د. محمد الزوكة، ١٣٦-١٣٧

(٢) ينظر: جغرافية العالم العربي، د. محمد الزوكة، ٣١٥

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٣٢٠

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، قصبي مع الشعر، ٧/ ٢٩٧

المخضرة وأما على مرافق طرابلس حيث التسافل المستجلب بزرقة أعين النظار.

لم يكن ارتباط نزار بلبنان مجرد إرتباط طارئ، وإنما كان إرتباط مستشعر بالجمال ختم مقطوعاته الشعرية بعلامات واصله من شواطئها في البيبلوس* وعناقيد الضوء المتدلّية من سقوف جعيتا** ولوتت رمال شواطئ الأوزاعي وضاف نهر البردوني في زحلة لوحته الشعرية بأسمى آيات الجمال الطبيعي^(١). كما يحفر وجوده على جزئها الغربي من وجهها الفاتن السهل الساحلي الممتد ما بين البحر المتوسط وجبال لبنان الغربية في حياة شريط مواز للبحر مزركش، والكهوف البحرية، والشطوط الرسوبية، والمسلات البحرية نحو مسلة الروثة وقبالة رأس بيروت^(٢).

أما الرواسي الهامدة على الجهة الغربية والشرقية فقد شكلت رائحة من روائح الجلال في لبنان بارتفاعها الشاق ووعورتها الكثيرة ومنظرها الأسر. فالثلوج تغطي قممها العليا في النصف الشتوي من السنة، لذا سميت لبنان نسبة إلى اللفظ السامي (لبن) ومعناها البياض أي بياض اللبن^(٣).

وقد منحت المسارات المائية الحياة لقلب جبال لبنان الغربية مكونة أنهاراً وأودية عميقة ذات أخاديد سامقة منها : وادي قاديشا الذي احتفظ بروعته وجلاله طيلة الأزمنة الجيولوجية، يبدأ عند سفح غابة الأرز الشهيرة متهيأً بالبحر قرب طرابلس^(٤). كما تتخلل هذه السلسلة انسيابية الأزرق المائي حيث نهر إبراهيم النابع من سفح جبل عال

* البيبلوس: إحدى المدن اللبنانية التي تتميز بكثرة نواديها ومتنزهاتها المطلة على البحر الأبيض المتوسط.

** جعيتا: إحدى المدن اللبنانية التي تحوي المقامى المنتشرة على السفوح التضارعية الارتفاع. وهي من المناطق السياحية في الوطن العربي.

(١) ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢٩٨

(٢) ينظر: جغرافية لبنان الإقليمية، د. جودة حسنين جودة، مطبعة أطلس، القاهرة، ١٩٨٥م، ط. ٣٧-٣٩

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٤٣

يشبه مدرجات الملاعب^(١). حقاً إنها أيقونة تحتها يد الجيولوجيا لتقيع عين الراعي بجمال نذر تكراره في أرض الوطن العربي . وما من شيء تبغيه القرعة الفنانة إلا وحظت بمزاجها على أرض الأزرق التي تفت سطوحها الصخرية نداوة رقصات المياه الجارية من الأنهار، وتعقد ضفافها أشجار الثمر المبثوثة على ثوبها التراشي القشيب . وإذ نصل سهل البقاع فستمكث الروح غبطة بما رأت من تقنية الطبيعة الجميلة المتفشية بأرجاء السهل، كأنه حجاب ساتر بين جبال الغرب والشرق اللبناني، يشق تربته نهران أحدهما نهر العاصي الذي يتجه إلى سهول سورية ليصبح رافداً يسد عطشها، والآخر نهر الليطاني^(٢). وبهذا تكون أرض لبنان تظاهرة الأزرق المائي على اليابسة وثورة أشجار الفواكه والحمضيات على البلاقع، يروي ظمأ معظم قطاعاتها ويقاعها نهر الكبير الجنوبي، ثاني أطول أنهارها بعد الليطاني، ويمتص غضبة سبها نبع نهر البارد، ويخطئ سر جلالها نهر قادشيا بمياهه الوفيرة ووعورته، ثم نهر إبراهيم الذي يروف بردتها بظبوط متعرجة شبيهة بالملاعب المدرج فضلاً عن منابع المياه المنسحرة من نهر بيروت ونهر الكلب ونهر الدامور^(٣).

وإن تفقدت رمز لبنان وشارة رايتها شجرة الأرز فستجدها ثابتة الأصل على جبل لبنان مرتفعة هامتها في أعالي منطقة بشرى تغالب الزمن فوق سفوح جبل الباروك، علاوة على منطقتي أعالي المكمل وخاتق قادشيا حيث غابة أرز بشري^(٤). كما تفرش أشجار الصنوبر ربوع لبنان بسيقانها الطويلة وخضرتها الدائمة، المنتهية بتيجان ذات أغصان وأوراق لإبرية تنمو على السفوح والمنحدرات وحوض نهر بيروت وأعالي الدامور^(٥). وتتوزع مخروطيات الشربين على المناطق المناطق الجبلية نحو منطقة أهدن

(١) ينظر: المصدر نفسه، ٤٣

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ٤٥

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٨٣-٨٥-٨٦

(٤) ينظر: جغرافية لبنان الإقليمية، د. جودة حسين جودة، ١٠٤-١٠٦

(٥) ينظر: المصدر نفسه، ١٠٢

ومارسركيس^(١). وقد إنبثت شجيرات الأس والرمان في النطاق الساحلي للبحر المتوسط من الجهة الغربية الجبلية، مثلما نفضت أوراقها أشجار البلوط والقسطل والجوز والمشمش والخوخ والسفرجل والكمثرى^(٢).

لبنان بقعة حباها الله (عزوجل) بجمال طبيعي متنوع، فالطفها مناخاً معتدلاً في الجبال صيفاً وأعدله دفأً في السواحل شتاءً وأسبغ عليها جواً صافياً ينم رقّة ونسيماً إذا ما لامس شغاف شاعر ذاب فيه، وشمسها التي تشرق من وراء القمم فتلفها بالضياء، وهي تغرب كنتاج متوهج ينجبى وراء أفق البحر المتوسط. وتمايل نزار طرباً لهوائها من أحالي الشواهد وتفجرت شاعريته مع مياها العذبة الباردة المتدفقة من قلب الجبل. وهناك مصيف عين صوفر القريب من بيروت ومصيف بجمدون وشاطئ عين المريسة الذي حفر جماله في قلب نزار حتى أسقطه على صحوره أحرفاً شعرية، ثم مصيف برمانا وحمانا ويشرى وميرويا وزحلة بركة الشعراء وجدوة الجمال التي لا تحمد في ذات قباني حيث غمس أنامله الشعرية بمائها المثلج مذ كان طفلاً، وأصابت أهدابه رخامها المليس، كما صغت أذنه لمس نافورتها المغنية^(٣). وارثشت قصيدة نزار من العناقيد الحمراء والسوداء المشرقة بالضوء والسكر مادة الصور الشعرية إذ طلائها بفضة خاطفة البصر في وعاء غيلته، فغدت تعبر عن مباره الجمالي واستكشافاته الاستيطيقية.

٣. مصر:

كانت القاهرة أول بعثة دبلوماسية لنزار، توكّفت لفته وصقلت أحاسيسه وحررته من خبار الصحراء المترام فوق جلده كما يقر^(٤). ولاريب أن نهر النيل - ثاني أطول أنهار العالم بعد نهر الكونغو- تولى مهمة صقل إحساسه الشعري وأسهم في رسم

(١) ينظر: المصدر نفسه، ١٠٤

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ١٠٥

(٣) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، كلمات مكتوبة بجزر العناقيد، ٧/ ١٨٠

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢٧٦

لوحتة الجمالية . وامتاز مجرى النيل بوجود الجنادل والشلالات وأشرطة الخضرة مما وهب شمال القاهرة سحراً تكتنفه نفخة هاروت واختيال سحرة فرعون في مناظر دمياط* ورشيد* اللذين يصبان في البحر المتوسط^(١) . أما نهر النيل فقد أهدى سنبلات القمح ثمايلها على حقول جنوبي الدلتا، وتهاديه بانتصاب فوق تربة الشرقية والبحيرة^(٢)، فكيف لا يهدي نزار نفحات جماله وطالما تأمل على شواطئه وأفترش الهوى على لمعان مياهه وسقطت عينه على أشجار الفاكهة من الموالح (الحمضيات) بأنواعها والوانها في أرض آمون دلتا النيل كما سُميت قديماً^(٣) . ويظن أن نزار متولّع بنطاق الصحراء الكبرى وإن لم يتولّع فقد هام في كتاباتها الرملية^(٤) .

امتدادات صحراوية وأقواس من الكتيب الرملي الأصفر وواحات منخفضة بمصر ثالثة الأثافي التي إرتكزت عليها ذكرى أطلال قباني على أرض العرب بعد سورية ولبنان .

انسكبت مؤشرات الجمال الطبيعي على الإسكندرية - ثاني أكبر المدن المصرية -

بوحى

إطلالتها على البحر الأبيض المتوسط وهي عبارة عن شريط ساحلي يتألف من شواطئ عدة : المنتزه، شاطئ المعمورة، ميامي، الفردوس، سيدي بشر، سيدي جابر وغيرها^(٥) . ولا تعد عينك تغارق الإسكندرية حتى تحط بَدَن الركاب على مدينة طابا وهي الشريط الساحلي الأكثر جمالاً على مستوى شبه الجزيرة، حيث تبرز الخلجان

* دمياط: مدينة مصرية اشتهرت بأراضيها الزراعية الممتدة على طول الشريط الموازي لنهر النيل شرقاً .

** الرشيد: مدينة مصرية عُرفت بخصوبة أرضها الممتدة على طول الشريط الموازي لنهر النيل غرباً .

(١) ينظر: جغرافية الوطن العربي، د. خطاب العاني، ١٤٨-١٤٩

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ٢٤٥

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٣١٣

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ٥٦

(٥) ينظر: جغرافية العالم العربي، د. محمد الزوكة، ١٢٨

والبحيرات والمضائق، وحسبك الغردقة التي أنشئت في أوائل القرن العشرين ذلك المتجمع السياحي والمركز البحري التي ضمت مياهه الدافئة أنواعاً نادرة من الأسماك والشعاب المرجانية، أما شرم- الشيخ فتسوده الحدائق المرجانية والشواطئ الذهبية الرملية^(١). ومشهد نهر النيل في أسوان ساحر إلى أقصى درجة التدفق الجمالي خلال الصخور والجزر الرمادية المستديرة المغطاة ببساتين النخيل والنباتات الاستوائية^(٢). وشاءت الشمس أن تطعم نزار جمال مشرقها في بقعة جبل موسى جنوب سيناء^(٣).

٤. إنكلترا :

كان إدراك قباني للطبيعة في البلدان الأوربية التي جاب آفاقها السهم النافذ . إذ فتحت أمام ناظره عالمًا آخر من الوعي والرؤى الجمالية . فاطلع على أبعاد هذه البيئة بمفصائلها وما تنعم به من نباتات وحيوانات وبحار وسهول وجبال، عرف كيفية تطويعها لتشكيله الشعري ولغته الفنية .

في لندن انسكبت السماوات الرمادية على أوراق نزار ودفائره وهنالك توارت شمس الشرق خلف حجب الضباب اللندني الكثيف . ومنحته براري مقاطعة (كنت) المكشوفة الدائمة الخضرة الحرية، مثلما روت أحشابه العطشى شواطئ بورغوث، وبرايوتون والمراكب المبحرة بين كاليه ودوفر^(٤)...

لم تكد تنعزل عن إنكلترا قصيدة نزار وروحه معاً حتى بعد استقالته من عمله الدبلوماسي سنة ١٩٦٦ م . عاد إليها في نهاية مطافه بالحياة متجهاً نحو بحر الشمال بحثاً عن العشب والكلأ في هايدبارك الفتاة، وحدائق ريتشموند بارك، وهولاند بارك، وأناخ بحيمته الشعرية على ضفاف نهر التامز كما ربط ناقتة في ساحة ترافلغر سكوير^(٥).

(١) ينظر: المصدر نفسه، ١٢٨

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ١٢٩

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ١٢٩

(٤) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، قصبي مع الشعر، ٢٨٧/٧-٢٨٨

(٥) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، لعبت بإتقان وهامي مفاتيحي، ٥٨٩/٨-٥٩٠

انفلتت لحظات الصحة والنشاط للذات النزارية المتفتنة بعدما عانت من شظف الخيال وعسر الشعرية حلقة في أجواء إنكلترا فإذا ما اتجه إلى جنوبها سافرت به لندن إلى عالم ضبابي لا يرجو بعده رجعة، وإذا ما صعد إلى شمالها الغربي شدّه خليج ليفربول إلى ممراة الضيقة شداً لا ينفك عنه إلا بصور أخاذة، وما برح خيال نزار يفرّ إلى جبال كامبريان حيث ترقّد ويلز أرض الريف وقرية الأدغال، أما سوانزي فقد سرقت غيلة نزار مثلما سرقت من قبله خيال ورد زورث الشاعر الإنكليزي، وكذلك بقعة بارتسمورث الخضراء، ثم نهر التامز الذي تغفو لندن وتصحو على جمال شواطئه^(١). واستطاع نزار أن يشيّد من رمل سواحل بحر الشمال سماء قصيدته المقروءة^(٢).

لم يبق شاعر لم يتغن بها، كما لن ييخل عليها فنان ورسّام، إنها منطقة الليك ديستريكت أو ما يطلق عليها منطقة البحيرات الغنية بمناظرها الطبيعية المذهلة، وهي أهم ثاني المدن السياحية في إنكلترا، تحتوي على أنواع من الصخور البركانية والصخور الأردوازية^(٣) وغيرها. وتقع في مقاطعة كمبريا شمال غرب إنكلترا وأعلى جبل فيها هو سكافل بايك، وتمثل اليوم شاهداً على قوة جبروت الطبيعة والأنهار الجليدية التي شقّت طريقها إليها، كما تعرف بكثرة الوديان التي تحولت لاحقاً إلى برك مياه، ولعل أسم منطقة البحيرات أشتق منها وحالياً تنتشر فيها أشجار السنديان والصنوبر وتكتظ بالسهول والمراعي والبحيرات^(٤).

^(١) ينظر: الأطلس المتوسط، خريطة لندن، إصدار مركز دراسات، علم الخرائط، كلية التربية، جامعة

الموصل ١٩٨٧م، ٣٦

^(٢) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ٥٨٥/٢

^(٣) ينظر: جريدة الشرق الأوسط، منطقة البحيرات مرآة للطبيعة الحاملة، كمال قدورة، العدد

١٠٨٧٩، سنة ٢٠٠٨م

^(٤) ينظر: جريدة الشرق الأوسط، منطقة البحيرات، كمال قدورة، العدد ١٠٨٧٩، سنة ٢٠٠٨م

٥. أسبانيا :

الساحل الذي حمل طارق بن زياد نفسه إليه في القرن السابع الهجري، والإرث الذي حملت منه دفاتر نزار قطعة من سماواتها، وحرائق من عيون نساءها، ومدامع من عيون نيرانها، وأساطير من بطولة ثيرانها، وأشجاراً من زيتونها المستقر على ضفاف نهر الرادي الكبير^(١).

تطل واجبتها الجنوبية الشرقية على البحر الأبيض المتوسط، وواجهتها الغربية على المحيط الأطلسي، تضافرت على نحت قسمات وجهها القانن راسيات القمم الجبلية وروافد الجاريات الضاربة في الزرقة وزخارف السهول الموشاة بالأخضر المحال سواداً، إنها جبال البرانس الفاصلة بينها وبين فرنسا وجبال كانتبريان من رأسها وعند الجنوب قمم سيرانيغادا^(٢). فأنى اتجه قباتي يرق له الجليل، وحيثما طاف صُبح بالرائع السامي، فطالما نهلت غيلات الشعراء من عذب نهر الوادي الكبير أمثال رافائيل ألبرتي، وأنطونيو ماتشادو، وغوستافو ألونسوبيكر^(٣)... وراحوا يسكرون بخمر ضفافه حيث سهل الأندلس الخضيل، وتسعدوا الأيام قبل الليالي على شرفات نهر إيبرو الذي يصب في البحر المتوسط حيث سهل إيبرو، وحملوا على أكفهم انكسارات أشعة الشمس على نهر جوكار، وحطّوا الركاب على هضبة المزيثا المرتفعة^(٤) ليكون مجد الطلل وينوحون بين الأحبة ولاسيما الشعراء العرب يتصدرهم نزار.

وما أسبانيا إلا مدريد وبرشلونة ولباو وجيجون التي تحظى في كل لحظة بلقاء خليج بسكاي وأشبيلية حيث أجواء المناخ الدافئ وغرناطة وقرطبة، ناهيك عن باقي

(١) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، تصني مع الشعر، ٢٩٠/٧.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ٢١٧/٧.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٢٩٠/٧.

(٤) ينظر: مبادئ الجغرافية العامة، د. وفيق حسين وآخرون، ٧٨.

مدنها التي تعد مركزاً لأشجار النخيل والفاكهة وأشجار الفلين والزيتون والغابات ذات الأشجار المخروطية والحشائش القصيرة^(١).

ثم هناك الأقاليم الأسبانية نحو منطقة (كتالونيا) البحرية المرتفعة الموسومة بجوها البارد ومرتفعاتها وشلالاتها وأنهارها التي بزغت في قصائد قباني على حياة صورة جمالية^(٢)، وإقليم اشتوريا الذي يجمع بين الجبال السامقة والمسطحات المائية والأنهار، وإقليم قشتالة المميز بمحطات التزلج وجمال مدنه أبلة وليون وشمال برغش، وإقليم أكورونيا أو كورونه^(٣). إذ شاءت الصدفة أن تتغلغل قصيدة نزار في بساتين الزيتون وكروم العنب في سهول قرطبة^(٤).

٦. الصين :

وأخيراً رست مراكب قباني في جنوب شرقي آسيا على شواطئ نهر الصين، فعانق أشجار اليامبو، وزهرة اللوتس وتشرب من هدايا الملقوفة بالسحر والدهشة، وانعجن بطبيعتها إلا أن زهور الشحوب داهمت دفته الشعري المرافق له حتى صارت أوراقه صفراء من شدة الحزن والحداد^(٥) لأنه لم يكتب قصيدة واحدة لمدة عامين متتاليين . هكذا أدمن نزار لعبة السفر عشرين عاماً إلى أن ازدحم شعره بمجواهر الطبيعة وقلائدها . من شمس القاهرة إلى أمطار هونكونغ، إلى نافورات روما، إلى مرتفعات اسكوتلاندا، إلى شحوب لندن، إلى ثلوج موسكو، إلى كهوف الغجريات في غرناطة، إلى كريستال البحيرات، إلى مظلات رمال نيس ومونتكارلو، إلى قراميد بيوت الحمراء في لبنان هاجرت

(١) ينظر: المصدر نفسه، ٧٩-٨١

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ٨٠، وينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار

قباني، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٩٨م، ٥٠٨/٢

(٣) ينظر: مبادئ الجغرافية العامة، د. وقيق حسين وآخرون، ٨١

(٤) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، قصتي مع الشعر، ٧/ ٢١٧

(٥) ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢٩٣-٢٩٤

قصيدة قباني لتصطدم بالعالم والمدن والثقافات واللغات والخطوط والألوان لكي تكبر وتصلح بصداها اليوم^(١).

المبحث الثاني :جماليات فنون العصر

فن العمارة

علمنا سابقاً أن الفن عطاء إنساني مرتبط بفاعلية راقية، تتطلب هذه الفاعلية وعياً وثقافة وإرادة لا تتوافر إلا في الإنسان الذي فهم الفن قدماً وقدّمه إلى البشرية في الحاضر ونقله إلى الأجيال المتقدمة في المستقبل، ليصوغ وجهة نظره الفردية إلى العالم ويكمل إحساسه الجمالي ويعمق عاطفته^(٢). وما من شك أنه يرسخ تصورات هرمية لتكوين الذوق الفني، أي تنمية القدرة على استيعاب الجمال في الحياة والفنون استيعاباً صحيحاً، ويقوّمه التقويم الذي يستأهله. لذا لم تنفصم عرى التجربة التزاوية التي يصدق بعضهم بأنها ترجع إلى عبقرية أو أحلام فردية أو اتجاهات عقلية عن المحل الأول بيئته التي شهدت تحولات وحيثيات ومناخاً وتركيبية عقلية موحدة خلقت من نتاجه الاستطقي مواصفات بيئية سورية عبر علاقة جدلية متعاكسة تبادلية بين الفنان وما يسود وسطه البيئي . وأهم ما اتسع في المدة المتتالية من نهاية القرن التاسع عشر حتى الربع الأول من القرن العشرين الاهتمام بالتجربة الجمالية للفنون جميعاً^(٣) بوصفها أفقاً حديثاً ومناخاً جديد لروح العصر الفنية .

الجمال بمعناه البسيط يعني عبة كل ما يوجد في الفنون مما يستهوي ويجذب الإنسان وكل ما يحيط به من العالم، فقد يتحدث المرء عن جمال زهرة وقد يصاب بجمال القداسة،

(١) ينظر: المصدر نفسه، ٢٨٠ / ٧

(٢) ينظر: أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، جماعة من الأساتذة السوفيات، ٢٩٨ / ١

(٣) ينظر: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدرونو أموديجا، رمضان بسطاويسي عماد، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١، ١٩٩٨ م، ١٧

وقد يولع بمقطوعة نثرية وقد ينصدح بجمال نظرية هندسية^(١). ويفسر هذا التجاذب في مجال العمارة. فليس العمارة مجرد أفكار أولى أو درجات دنيا ((وإنما ذلك التجاذب المدهش بين الثبات والجاذبية كنموذج وشكل لآلاف الخواص والمشاعر. هي تتولى بيان ثبات الأشياء واستمراريتها وتماسكها وديمومتها، وبيان كيفية الإفادة من قوى الطبيعة لصالح الجمال وسعادة البشر وتحقيق الحاجات الإنسانية))^(٢) لأنها فن نفعي وتشكيل وظيفي تؤدي غايات إنسانية وأغراض حياتية بوساطة وسائل مادية ومكانية، ترتبط بحياة المجتمع وزمانه، لذا تعكس من خلال منشآتها مستويات التقدم الحضاري ودرجات الرقي الاجتماعية والاقتصادية والزمانية علاوة على خضوعها لعوامل الطبيعة والمناخ ومن ثم فإن نوعية الأبنية وطرزها وتخطيطات المدن تحدد التراث المعماري للأمة وتحدد موقعها القومي والحضاري بين الأمم^(٣). من هنا يمكننا أن نعزو نتائج الفن المعماري السوري إلى فصيلة الفن الإسلامي الذي انفرد بخصائص وانتظم بعناصر تغايرت مع سائر المنشآت المعمارية في العالم. فالخط والمساحة واللون والظل والنور وملامس السطوح والخيّز اتبعت نظاماً إيقاعياً منحها صفة من صفات الجمال والروعة. فاستعان الفن الغربي بعلامات العمارة العربية الإسلامية في ((تنوع الأساليب التقنية كالفسيفساء والرخام الذي غطى واجهات الأبنية التي حفلت أيضاً، حوضاً عن التحف، بمخرمات من الجص أو الحجر ذات زخارف مبتكرة))^(٤). ثم انطوى استعمال الفنان المعماري العربي للألوان على وظيفة جمالية تستند إلى الألوان الزرقاء والخضراء والذهبية بكثرة إلى جانب استعماله للألوان الحارة الحمراء والصفراء، نلمح أثر ذلك في المنمنمات والتحف الزجاجية، والقاشاني الذي زين به أروقة المساجد الدمشقية وباحات القصور وقبابها

(١) ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، الجمالية، د. ف. جونسون، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٨م، ط ٨.

(٢) النظريات الجمالية كانت، هيغل، شوبنهاور، إنوكس، عربي، وقدّم له د. محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط ١، ١٩٨٥م، ١٦٦.

(٣) ينظر: مبادئ في الفن والعمارة، شيرين إحسان شيرزاد، الدار العربية، بغداد، ١٩٨٥م، ط ١، ١٧-١٨.

(٤) جاليات الفن العربي، د. عفيف بهنسي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩م، ٥٠.

والبيوت الشامية القديمة . مثلما أضفى التوزيع الضوئي للعمارة الإسلامية السورية نبرة جمالية خالصة عرفت بنبرة الظل والنور حيث النور الساقط على التكوينات الزخرفية المخزمة والظلال المنبثع عنها، يوزع في أرجاء الكتلة ليملاً الفراغ^(١) . إذ يُشهد للفن الإسلامي بمزية ((ملء الفراغات وتركيب الأشكال والأجزاء في تكامل فني وتناسق أخذ مستغلاً كل الوسائل الزخرفية ومعتمداً على العناصر النباتية والهندسية والخطية والحيوانية، للوصول إلى درجة عالية من التألف العذب بين هذه العناصر المختلفة))^(٢).

تبدأ رحلة العمارة العربية في مسير جمالي من البيت الدمشقي القديم الذي اكتنف نزار بين زواياه وهو عبارة عن ((زخرفة حجرية (المشقف) والحصية (الأبلق) والزخرفة الخشبية (العجمي) وعناصرها الهندسية التي تصدر عن شكل هندسي أساسي مثلث أو مربع أو سدس ومثلثين لكي تنطلق متشعبة بحركة نابذة جاذبة))^(٣)، ولندقق النظر أيضاً ((في الخطوط الأفقية والشاقولية المحيطة بالصحن والتي تشكلها حدود الطبقات والنوافذ، وإلى الأبواب والأقواس والزخارف الحجرية والخشبية، هذه العناصر الزخرفية التي تحقق جمال العالم الداخلي في المسكن))^(٤) الدمشقي الذي ضم نزار رداً من طفولته وصباه .

وليس خافياً على أحد أن أرض سورية أرض تراث وحضارة وأصلة من أعماق التاريخ الإسلامي والأموي والعباسي والملوكي . مازالت التلال الأثرية والمواقع التاريخية واضحة المعالم تواكب نهضة العمران الحديثة منها مدينة بصرى وتدمر^(٥) . ثم القصور والمنازل والمساجد والمحارِب التي تكشف عن روعة الأداء المعماري وعظمة

^(١) ينظر: الفن الإسلامي أصوله، فلسفته، مدارسه، أبو صالح الألفي، دار المعارف، لبنان، ط٢، د.ت، ١٠٦

^(٢) التلوق وتاريخ الفن، محمود النبوي الشال، مكتبة الضحى، الكويت، ط٣، د.ت، ٢٥١

^(٣) الشام لمحات آثارية وفنية، د. عفيف بهنسي، ٦٥

^(٤) المصدر نفسه، ٦٤

^(٥) ينظر: الشام لمحات آثارية وفنية، د. عفيف بهنسي، ٩٤-٩٥

الزخارف سواء من المنحوتات الجصية أو الحجرية منها : قصر المشتى الأموي، وقصر الطوبة، وقصر معاوية الخضراء^(١) ... وغيرها .

وقد سجلت المساجد العنوان الأول في العمارة العربية السورية منها : الجامع الأموي الكبير في دمشق الذي ارتفعت مآذنه وقبابه بالقرب من مسكن نزار^(٢) . فتميز الجامع بـ ((التماثل والتبادل والتناظر والترديد الجمالي الحكيم الذي لا يخضع لجوهر التكرار المطلق أو المشابهة الآلية))^(٣) مما ساعدت هذه المبادئ على بث قسَمات الجمال في مداخل الجامع ومخارجه . أما فسيفساء الجامع الكبير فقد غطت جميع السقوف والجدران والأروقة وبطون الأقواس والدهاليز، فبدأ اللون الذهبي على الخلفيات والفضاء مما أعطى اللوحة المعمارية طابعاً جمالياً ثم التظليل الذي تقلبت درجاته إلى خطوط من الألوان المتتابعة^(٤) . وكذلك المآذن التي تتجلى فيها روح التسامي والرشاقة، تشد المسلم معها في روحية وزهد، وتمتاز سطوحها بنقوش زخرفية محفورة أو ملونة أو مكسوة بالقيشاني الخزفي، وكذلك الكتابات المستمدة من آيات الذكر الحكيم وتتضمن عادةً هذه المآذن تقسيمات هندسية طريفة متعددة التصميم وكذلك الأعمدة والقباب^(٥) . وما زالت دمشق حتى يومنا هذا حافلة بروائع العمارة إذ ترك الأيوبيون لها قلعتهم العظيمة البارزة بقوتها وفخامتها وأبراجها المربعة الشكل المرتفعة في ثلاث طوابق بنيت من الحجر الأبيض، ثم قلعة حلب المزينة واجهاتها بزخارف حجرية وكتابات جميلة فيها المرامر والنوافذ الصغيرة والكبيرة^(٦) ، الواقعة موازية لأكبر وأشهر سوق في المدينة هي سوق الحميدية التي تلتف حول مدرسة قباني كالأساور الذهبية ، وسوق البروزية،

(١) ينظر: المصدر نفسه، ١٤٤

(٢) ينظر: الأعمال الثرية الكاملة، تصقي مع الشعر، ٧/ ٢٢٢

(٣) التذوق وتاريخ الفن، محمود الشال، ٢٦٢

(٤) ينظر: الفن الإسلامي، د. عفيف بهنسي، دار طلاس، دمشق، ط ١، ١٩٨٦ م، ٣٢٧

(٥) ينظر: التذوق وتاريخ الفن، محمود الشال، ٢٦٤

(٦) ينظر: الفن الإسلامي، د. عفيف بهنسي، ٢٨٣-٢٨٥

وسوق مدحت باشا ، وسوق الصاغة ، وسوق الحرير، وسوق الخياطين^(١)، كما تركوا المدرسة العادلية (مقر مجمع اللغة العربية اليوم) تحتفظ بروعة معمارها ورصانة بنائها وبوابتها المؤلفة من حنية عالية يعلوها عقد في وسط دلالة حجرية^(٢). والمدرسة العزيزية حيث دفن صلاح الدين الأيوبي، والمدرسة الصاحبية في الصالحية بدمشق المعروفة بقبتها الخرزة، والمدرسة الظاهرية مدفن الظاهر بيبرس ذات باب مزين بالقرنصات* وأسقف مكسوة بالفسيقساء وجدران مغطاة بالرخام^(٣).

ولقد ترك المماليك بدمشق جامع العجمي والقلمي وهشام وتنكز، والمدرسة الرشيدية والصابونية والسبائية والجممية (مقر متحف الخط العربي) والمرادية والجواهرية والحضيرية والمعلق^(٤). وكثيرة هي لمسات العثمانيين في دمشق القديمة نحو الخانات والجوامع التي تزدهي بكسوتها القيشانية الملونة منها : جامع السنانية والخانات (الفنادق)، خان أسعد باشا وخان الحرير، وخان الجمارك، وقصر العظم^(٥). وتشتهر دمشق بكثرة المدافن والأضرحة والمزارات التي خلعت ظلال جمالها على أثر نزار^(٦) فتنوعت بهندسة التصميم الزخرفي مثل : قبر السيدة زينب بنت الإمام علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)، وبلال الحبشي وعبد الملك بن مروان ومعاوية بن أبي سفيان، وابن عسكر، وابن عريسي،

(١) ينظر: الأعمال الثرية الكاملة، قصبي مع الشعر، ٧/٢٢٢

(٢) ينظر: الفن الإسلامي، د. حنيف بهنسي، ٢٩١

* المقرنصات: تعني الأعمدة الصاعدة وهي كلمة يونانية تطلق في فن العمارة على نوع من الزخارف يقلد بها الحجر الطبيعي. وأكثر ما تستعمل في واجهات المساجد والسقوف والقصور. ينظر: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، كريستو أرنولد بريجز، ترجمة د. زكي محمد حسن، دار

الكتاب العربي، سورية، ط١، ١٩٨٤م، ١٤٦

(٣) ينظر: الفن الإسلامي، د. حنيف بهنسي، ٢٩١

(٤) ينظر: الشام لحات آثارية وفنية، د. حنيف بهنسي، ٤٦

(٥) ينظر: المصدر نفسه، ٤٧

(٦) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/٧٢٣

والفارابي، وابن قتيبة، وابن تيمية^(١). وقد أخضعت تلك المظاهر المعمارية المدينة لمسحة تراثية جمالية يؤمها المرء طلباً للتمتع بمشهدها الأنيق وصورها المتقوשה . فالتفت إليها نزار ناشداً ملكاً مضاعاً ومجداً عربياً ورثه من الأجداد وخلفه في قصائده التي اتسعت لإبداعه.

كما عُرِفَت مدينة دمشق بشوارعها المتلوية وأزقتها المحفوفة بالبروزات والأكشاك والحارات والبيوت ذات الفناء والصحن الداخليين ؛ والأسواق ذات الممرات المتعرجة والمظللة، المشبكة من الأعلى مما لحا بالمدينة الشرقية القديمة منحنى جالياً فريداً من نوعه وبالأخص تلك الطرقات الضيقة المتعرجة المنسجمة وراحة الإنسان الذي يحسب نفسه في نزوة وهو يمشي المسافات التي لا تكشف عن طول مداها فلا يملأ لتعرجها^(٢). فوجدت أشكالاً معمارية جميلة في المدينة السورية تبددت فيها قيم تصميمية ومقاييس فنية موجبة للدهشة وباعثة على الجمال.

وفي مصر التي قضى نزار فيها مدة تقارب أربع سنوات أو ما تتجاوزها حين أذاته للمسؤولية المنوطة به . فلم يمر ذلك الشوط من حياته دونما أثر يخنم رحيق ملكته الشعرية فلا بد أنه اطلع على آبهة الفن المصري القديم ((شمس الأهرامات وسحر المقابر وضخامة المعابد وعنفوان الأعمدة وكأنها تزرعي في انتصابها واستقرارها وجلالها بكل ما يتصل بالضعف والتراخي والانكماش وتشير من قرب إلى كل ما يوحى بالعظمة))^(٣).

يوم نزل قباني في مدينة الآثار في الأقصر تمثل له خيلاء الفراعنة جمعا على أكمل ما يتخيل خيال مبدع . فليس ثمة شعب بين الغابرين والحديثين قد وصل بفن العمارة ما وصله المصريون القدماء من جلال لا يشاكله جلال وابتكار ففي لا يدانيه ابتكار وتطيق رياضي زاحف إلى النظريات الحديثة اليوم في المتواليات الهندسية والأسطوانات والدوائر وما انصف به الظل والنور اللذان يمتزجان في اتساق عجيب على صفحات الحجر ثم

(١) ينظر : الشام لغات أكتارية وفنية، د. عفيف بهنسي، ٤٧

(٢) ينظر : جمالية الفن العربي، د. عفيف بهنسي، ١٤٣

(٣) التدوق وتاريخ الفن، محمود الشال، ١٢٧

((تلك التواءات والتجاويف والحنايا التي تعلو وتهبط بحساب دقيق فتبدو كأنها الموج قوة وانسياباً))^(١)، هذه التشكيلات البصرية حملت صفات الحياة بكل ما نبض به نزار من انفعالات . ثم أسهم كل من التصوير والنقش والنحت والكتابة في تكوين العمارة المصرية التي يفيض بها الهرم الأكبر حيث رقد أول ملوك الأسرة الرابعة الملك خوفو^(٢)، الذي ما إن وصل المرء نهاية ارتفاعه إلا وشهق شهقة الجلال التي تروعه دوماً. والهرم الثاني (خفرع) - ثاني ملوك الأسرة الرابعة - المسمى (أور)، والهرم الثالث له (منقرع) - ثالث ملوك الأسرة الرابعة- وسماء (حر) ذو البناء الأنيق المكسو بالأحجار الثمينة والمغطى في أدناه بالجرايت الأحمر الذي لا يزال باقياً إلى الآن^(٣). وتحتضن مصر معبد الوادي الكبير^(٤) الواقع بهوار أبي الهول وقد بنيت جدرانها بالحجر الجيري الناعم من الداخل وبأحجار الجرايت من الخارج^(٥). وتمثال أبي الهول كتلة الحجر الخالدة القائمة على طرف الصحراء، فتشرف على ما حوّلها وتنتج إلى الشرق لكي تكون أول من يرى الشمس في أثناء الشروق، وعلى فمه تنطبع ابتسامة غامضة تصور الخلود والثبات ومقاومة الزمن^(٦).

كما تنبعث من تحت الرمال التي طمرت مصر قروناً أبقونات الفن المعماري الإسلامي المشتهرة بالمساجد والأضرحة والمدارس والمآذن الناقوسية الرشيقة والشرفات التي أخذت شكلاً بديعاً من أوراق الأشجار أو على شكل أسنان المنشار، نحو الجامع الأزهر المزين بالأعمدة والأقواس والأجنحة^(٧). وكذلك مسجد الحاكم بالقاهرة ذو

(١) الفن المصري، د. ثروت عكاشة، دار المعارف، مصر، د. ط. د. ت. ١/ ٣٣٩

(٢) ينظر: تاريخ الفن المصري القديم، ع. م. كمال، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط. ١، ١٩٩١ م، ص ٧٨

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٨٣

(٤) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/ ١٩٦-٥٧٧

(٥) ينظر: تاريخ الفن المصري القديم، ع. م. كمال، ٨٦

(٦) ينظر: المصدر نفسه، ١٢٢

(٧) ينظر: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، كريستو بريجنز، ١٨١

الصحن الواسع والأجنحة المعترضة والأقواس المنكسرة والدعائم الأجرية^(١) . وأجل ما في الجامع الأحمر الزخرفة المنحوتة على بوابته وواجهته^(٢) . وأروع العمائر الإسلامية المصرية مسجد الظاهر بيبرس الذي يظهر على واجهته حلق المهندس المسلم وبراعة الصانع المصري فخرجت من بين أيديهما قطعة فنية تغمرك بجمالها كلما تأملت بدقائقها^(٣) . وجامع أحمد بن طولون ومدرسة السلطان حسن التي احتفت بكبر قاليبها وحسن هندامها وضخامة شكلها وواجهتها المزخرفة بالأرابيسك العربي والخط الكوفي، ولا يقل داخلها روعة عن خارجها، فلا تكاد تخطو في جوفها حتى تشاهد قبة عالية رشيقة التكوين منمقة الجوانب، وقد أضفت أرضية الفناء المرصعة بالفسيفساء من الرخام المختلف ألوانه^(٤) سمة جمالية إلى المبنى . ويمكن مشاهدة القاهرة كلها بمنظر بديع من أعالي قلعة صلاح الدين فوق جبل المقطم أعلى بقعة بالقاهرة^(٥) .

ومن المنشآت المعمارية التي تردد إليها نزار- كما يقرّ هو- دور الفن والمسارح الفائضة بالتنسيق الفني والتصميم الجمالي منها : مسرح الجمهورية بالقاهرة، وسيد درويش بالإسكندرية ، ومسرح العائم والأوبرا^(٦) . وكذلك بنائية المتحف المصري في ميدان التحرير بوسط القاهرة وهو من أعظم المتاحف المصرية في العالم، يضم عدداً كبيراً من المومياوات المصرية وكنوز الملوك الفرعنة، والمتحف الإسلامي حيث يتضمن الزجاجيات والخزفيات والمنسوجات والمشكاوات والبلور^(٧) .

(١) ينظر: المصدر نفسه، ١٨١

(٢) ينظر: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، كريستو بريجز، ١٨٣

(٣) ينظر: الفن المصري الإسلامي، د. محمد عبد العزيز مرزوق، دار المعارف، مصر، ١٩٥٢م، ط. ٩٨.

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ٩٠-١٠١

(٥) ينظر: المصدر نفسه، ٨٤

(٦) ينظر: حديث في العمارة، د. خالد السلطاني، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٥م، ط. ٩٠.

(٧) ينظر: المصدر نفسه، ٩٠

لا تقل لبنان عن شقيقته مصر آثاراً معمارية يرجع معظمها إلى العصر الروماني والعصر الإسلامي والملوكي، منها المعبد الروماني في بعلبك الذي يعد من عجائب الدنيا لجمال بنائه وروعة هندسته، ثم هناك فينيقيا ومدنها جبيل وصيدا، وصور، والقلاع الصليبية المنتشرة على سفوح الجبال، وقلعة سان جيل التي يعتقد أنها تعود إلى عصور قديمة، إذ يقام فيها العديد من المهرجانات والاحتفالات سنوياً، وقصر بيت الدين الذي شيّده بشير الشهابي الأمير الكبير^(١). ومدينة طرابلس تضم المساجد والمدارس وأماكن العبادة والبنى التاريخية التي هامت بتناسق عمائها وعلوها وطرقاتها الواسعة الحديثة، كما ضمت في قسمها الداخلي المعروف بالمدينة الأثر القديمة المتمية إلى العصور الإسلامية^(٢).

أما صيدا فالثلة المدن اللبنانية بعد بيروت وطرابلس فهي مدينة فينيقية ذات تاريخ يشهد بما تزخر به من آثار تليدة^(٣). وعاصمة البقاع زحلة أرض الكنائس الكاثوليكية، ومنازلها المقامة على جنبات وادي البردوني معلقة في السفوح يغشاها الناظر متشعبة بالصخر لثلا تنزل إلى الوادي، كما احتضنت بيروت عدداً كبيراً من المسارح في شارع كليمنصو وشارع المعرض وحيّ مار إلياس ومكتبات رأس بيروت ومسرح بيروت^(٤).

اختلف نزار قباني إلى مدن وعواصم غربية عالمية الشهرة انتسبت إليها بنايات معمارية طارت ملامحها شيوعاً بالإنسجام الشكلي والتناسب الإيقاعي فضلاً عن أصالتها وعمقها التاريخي وحدائث عناصر تشكيلها وبروزها اللوني وظلالها. في إنكلترا في ساحة الاعتراف يقول نزار: ((كنت أحسّ، في كل قاعة عرش دخلتها، أن كل ثريات الكريستال، وكل سجاد الغويلان، وأواني الأوبالين، ومقاعد الريجنس، ولويس السادس

(١) ينظر: جغرافية لبنان الإقليمية، د. جودة حسنين جودة، ٢٠٥

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ١٥٢

(٣) ينظر: جغرافية لبنان الإقليمية، د. جودة حسنين جودة، ١٥٣

(٤) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ٧٦٩/٨

عشر، وملاعب الذهب، وشمعدانات الفضة، ترحب بي كشاعر»^(١) من هنا نشأ القول إن قاعات العرش تمثلت في إنكلترا حيث تشخص الكتل المتسمة بالفخامة السائدة في العصور الملكية والفكتورية والكاتدرائيات القوطية التي ((تبهج العيون بدقة بنائها، ورشاقة خطوطها، وارتفاع قبائها ... كألسنه للذهب عموماً بالاتصال باللامتناهي))^(٢) ودقة الأعمال الفنية لوحداث الطراز المستعملة في العمارة الداخلية والخارجية تحديداً واجهات المباني والمؤسسات، والزخارف والأثاث وهيا الأسقف المائلة والمستوية المغطاة بالقباب أو القبوات فضلاً عن وحدات الإكسسوار ذات القيمة التاريخية الثمينة كالساعات والحنفيات وأواني الزهور والتماثيل ومصابيح الإضاءة والسجاد^(٣).

إن أضخم المباني المعمارية بإنكلترا تجسدت في الكنائس وكاتدرائيات القديسين ذات القباب الصاعدة نحو الفضاء والأسطح الفخمة فضلاً عن اللوحات التصويرية التي ترمز إلى الصليب وتشير إلى السيد المسيح وأمه السيدة مريم العذراء وبقية صور الملائكة تملأ أرجاء المكان وكذلك مناظر محاكمات يوم القيامة وبعض صبور القديسين^(٤). تقف كاتدرائية كاتربوري، وساليسبوري، وويلز، ولاينكولن مآثر تعترف بسيادة الزخارف النباتية المتوزعة على أبدان أعمدتها وتيجانها، وكثافة الخطوط المتشابكة والقبوات الدائرية^(٥). وكاتدرائية إيلي وكاتدرائية سانت بول في لندن التي تشبه إلى حد ما كاتدرائية القديس بطرس في روما، احتوت على أبراج ناقوسية وشرفات محرمة وقباب مدببة،

(١) الأعمال الثرية الكاملة، قصبي مع الشعر، ٧/ ٢٨٣

(٢) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م، ٧٨

(٣) ينظر: العمارة السياحية، عبد الله المشاري النفيسي، مراجعة وتقديم د. محمد علي عز الدين، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، ط١، ١٩٨٧م، ١٧٤

(٤) ينظر: نظرة على العمارة الأوربية، د. صالح ليمس مصطفى، دار النهضة

العربية، بيروت، ١٩٨٣م، ط٢، ٤٥، وينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/ ٦٠٣

(٥) ينظر: المصدر نفسه، ٩٧

وكذلك كنيسة سانت ماري لوباو بلندن^(١). ومن المباني الأثرية الجميلة في إنكلترا البوابة التاريخية القديمة الرابضة بمدينة ليشستر التي يرجع تاريخها إلى العصور القديمة، وعُدت متحفاً للمدينة يومها الزوار والسائحون ليمتحنوا بجماها، ويرج تاون ومتحف درهام، ومتحف تولي الذي ربما أهدى نزار أروع وأثمن ما صنعه أنامل البشر الفنية حتى إنبرى يحاكيها في قصائده^(٢). ولا يمكن تجاهل الفيلات والقصور الملكية، فلندن قبله الملوك حيث قصر الملك إدوارد الأول وإدوارد الثاني واليوم قصر العائلة المالكة بالمملكة المتحدة، وهذه القصور عبّرت بصراحة مطلقة عن هندسة محكمة بحيث يصعب إضافة جزء وأخذ جزء منها، وكان هذا الثقل المعماري منحوتة متزنة تصطف فيها الأعمدة التوسكانية بدلاً من الأكتاف البارزة مما يدل على تغير نغمة الإيقاع بين الأعمدة المزدوجة فضلاً عن عناصر تصميم الواجهات والممرات المحيطة بالقصور، والإضاءة وعلاقتها بالزخارف واللوحات على الحوائط والأسقف وكذلك التماثيل والقصورات^(٣).

أما التجربة الأسبانية في حياة نزار فلم تعلمه التطرف والانفعال فحسب، وإنما نال من غرناطة الحمراء عودة الكبريت التي أشعلت وهج قريحته في أسبانيا مرقد آثار الشرق العربي الإسلامي، حيث تلوح فينيسيا كسراب مدينة أحلام أثيرة، ويستمر هذا الانطباع حتى عتبة مدخلها فتبدو أشباح الأبنية الملونة، الطافية فوق سطح مائي^(٤). والأندلس التي طالعت نزار بالمسجد الجامع في قرطبة الذي كشف عن لمسة إسلامية تحسها في الزخارف كما تحسها بالماذنتين في أشبيلية (برج الجيرالدا) المزخرفة بالبوائك الصغيرة^(٥). وكذلك قصر الدوج المميز بمجدرانه الضخمة المثقبة الشكل^(٦). وقصر الحمراء الذي شيدته بنو الأحمر في مدينة غرناطة وينطوي هذا القصر على نموذج معماري تراوح بين القدم

^(١) ينظر: نظرة على العمارة الأوربية، د. صالح مصطفى، ١٥٣

^(٢) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ٥٨٢/٢

^(٣) ينظر: نظرة على العمارة الأوربية، د. صالح مصطفى، ١٢٥-١٢٨

^(٤) ينظر: الإحساس بالعمارة، ستين أير سميوسن، ترجمة د. رياض تبوتني، بغداد، د. ط. د. ت. ٨٥

^(٥) ينظر: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، كريستو بريجز، ١٤١

^(٦) ينظر: الإحساس بالعمارة، ستين سميوسن، ٨٦

وحدائة التصميم الهندسي ففي قسم منه مثل عناصر الفن المعماري الإسلامي، وفي قسمه الثاني جسد عناصر جديدة اندغمت مع تطور العمارة المدنية^(١). ضم أبنية عالية الصيت مثل : حوش السباع وحوش الريحان وقاعة السفراء وقاعة بني سراج وقاعة الحكم وأبهى ما في قاعات القصر الأعمدة الرخامية والنقوش الجصية والكتابات العربية البديعة نحو (لا غالب إلا الله)^(٢). وعلى مرتفع مجاور لقصر الحمراء تقوم جنة العريف وهي من منشآت ملوك بني النصر، تحتوي على أجنحة عرضانية، محاطة بمحاذق جميلة ترويه قنوات مائية وفيرة^(٣). ومدينة الزهراء البالغة الجمال بأبوابها العظيمة وأقواسها الحدوية، نصف الدائرية أو المتكسرة وأفاريزها المقوسة وأطرها المكتوبة وحنياتها وقبابها المزخرفة^(٤).

ومن أشد المباني جمالاً كنيسة دي لالوث بمدينة طليطلة المتنازة بأبراشياتها وأبراجها الشبيهة بمآذن المساجد وأفاريزها المطلية باللون الأحمر وبواطن عقودها التي تشبه القبوات^(٥).

وفي صقلية كنيسة الكابلا باللاتينا وكنيسة المرتورانا المحتوية على فسيفساء متعددة الألوان^(٦).

وكنيسة السيكرادافاميليا قبله العالم الأوربي كافة، التي تستأثر بهيئتها الفخارجية وتعدد أشكالها الهندسية وأبراجها التي تعلوها باقات من الورد المنحوت وواجهاتها الأربع وصالاتها المرتفعة والممتدة إلى الداخل^(٧).

(١) ينظر: الفن الإسلامي، د. عفيف بهنسي، ٣٠٢، وينظر: الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٦٩

(٢) ينظر: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، كريستو بريجز، ١٤٧

(٣) ينظر: الفن الإسلامي، د. عفيف بهنسي، ٣٠٢

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ٣٠٧

(٥) ينظر: الفن الإسلامي في أسبانيا، مانويل جوميث مورينو، ترجمة د. لطفي عبد البديع، د. السيد محمود

عبد العزيز، راجعه د. جمال محمد محرز، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٧ م، ط ٢٣٧

(٦) ينظر: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، كريستو بريجز، ١٤١

(٧) ينظر: نظرة على العمارة الأوربية، د. صالح مصطفى، ١٤٨

وثمة مقصورات كنيسة عُرفت في نطاق العمارة الأسبانية بطليطلة منها : مقصورة نويسترا سنيورة دي بيلين في ذير سانتا فيه ، والأخرى تقع في أبرشية سان لورنثو، ومقصورة بيلين^(١).

الفنون الأدبية

منظومة من الأنماط الفنية لكل غط فيها أسلوبه وطريقته ومادته في التعبير الجمالي وعناصره في التأثير الانفعالي الملامس للمتلقين عبر بث الإرساليات سواء أكانت رسالة مسرحية أم روائية أم مقالية، أم شعرية منفردة بعالمها الجمالي الجانح إلى اختزال مقاييس الفنون التشكيلية وتمركزه بالصدارة عليها^(٢). فادخل نزار ضمن حدود تأثره بالفنون المعاصرة موسيقية التعبير الشعري والتواتر الشعوري والإيقاع الجمالي عبر الكلمة المكتوبة أو المقروءة التي صاغها شعراء عرب وأجانب. تناص مع إحساسهم وشغفهم بالجمال وهيامهم وإخلاصهم للغة العليا وتوارد خواطرهم الفنية مع خواطره، وتزلزل بفعل أصداثهم الفكرية، أمثال الشاعر المصري المنتمي إلى مدرسة أبولو إبراهيم ناجي، وأحمد رامي ، وكامل الشناوي، ومن لبنان الشعراء الأوائل الذين قرأ لهم بانبهار ووجد في حروفهم الرائحة الطازجة أمثال بشارة الخوري،

وصلاح لبكي، وسعيد عقل، وإلياس أبي شبكة، ويوسف غصوب، وميشال طراد^(٣). وعلى صعيد السماوات الأوربية فقد عاش أجمل انفعالاته مع أزهار الشر مسحوراً ببودلير فرنسا، ووردزورث إنكلترا، وغنى في الليل أشعار رافيل ألبرتي وأنطونيو ماتشادو، وخوان رامون خيمينس، وغوستافو ألونسو بيكر من أسبانيا^(٤). ووجد نفسه مأخوذاً بروعة شعراء التروبادور ومتمياً لزمرة شعراء الفجر (الجيئان) الذين يحملون عرباتهم وقيثاراتهم ويحيمون في الأرض التي يجدون فيها الحب والشعر

(١) ينظر: الفن الإسلامي في أسبانيا، ماتويل مورينو، ٢٤٦

(٢) ينظر: التمهيد، فن الشعر والجمال، ١٧-١٨

(٣) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، قصبي مع الشعر، ٧/ ٢٩٨-٢٩٩

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢٩٠

والحرية^(١) واستشعر العناصر الجمالية في العرض المسرحي والنص الأدبي عند توفيق الحكيم ومسرحية الأمريكي صامويل بيكيت ((انتظار غودو)) وفي المد الروائي ثقلب بدم لوركا^(٢). وفي فن المقالة احتذى أنجدية عبد القادر المازني وأنور المعداوي^(٣) معترفاً بموضوعات الوعي الاجتماعي والسياسي والفني والأيدلوجي .

الفنون التشكيلية

فن النحت

من أقدم الفنون التي عرفتها الحضارة العربية قبل الحضارات واهتمت به اهتماماً ملحوظاً^(٤). إذ لا يسع هذا الفن إلا تسجيل لقطة واحدة، تصور مرحلة واحدة من مراحل المشهد المتطور، المتغير، على وفق أنظمة هندسية تعرف بالخطوط المستمرة والمساحات المختارة والسطوح والزوايا^(٥). حتى تنتهي المنحوتة إلى تقارب شديد بين الصورة والفكرة أو الشكل والمضمون إلى حد ما.

ظهرت التماثيل النحتية دفعة واحدة من دفعات الاتجاهات الحديثة في الفن على يدي النحات السوري فتحي قباوة وسعد مخلوف، وغيث الأخرس، الذين قدموا منحوتات ما زالت تحتزنها المتاحف السورية إلى هذه اللحظة^(٦). لذلك اهتمت أحلام قصيدة قباني على جبهة أزميل النحت فراح يهدد تلك الأحلام^(٧).

فن الرسم

(١) ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢٨٢-٢٨٣

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢٩٠

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٧/ ٢٨٦

(٤) ينظر: التلويق وتاريخ الفن، محمود الشال، ٢٦٥

(٥) ينظر: المصدر نفسه، ١٣٢

(٦) ينظر: الشام لغات آثارية وفنية، د. عفيف بهنسي، ٢٠٨

(٧) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/ ١٥١

فن يتعامل مع الموضوع أو الفكرة معاملة تستند إلى الخطوط المجردة والألوان والأضواء

والظلال والمساحة والعمق، والسطح والزوايا المختلفة . معنى هذا أن قدرة الفنان الرسام على تحويل المعنى أو الشعور إلى صورة بصرية تتراءى للعيان، ويتنامى الإحساس الجمالي بها كلما طالت المساحة الزمنية التي يقضيها الناظر أمام اللوحة^(١). وقد نهلت اللوحة الزيتية السورية كثيراً من المفاهيم والتقنيات الغربية الحديثة، وهي نتيجة طبيعية للمؤثرات الأوروبية الطاغية على الفنون العربية، ومدارسها الواقعية التي تعنى بالحقيقة دون تزييف أو تكلف يمثلها غالب سالم ووهبي المريدي وعبد الحميد قمري^(٢). وأخذت ملامح الرومانسية بالظهور في أعمال ألفريد نجماش، ورولان غوري التي زخرت بالأشكال الإنسانية والطبيعة المكسوة بالألوان الدافئة والأجواء الشاعرية الخالصة^(٣). ثم انصرف النظر إلى الانطباعية في لوحات محمد صفوت، وغسان صباغ المتميزة بضياء الشمس وانعكاساتها على ملامح الوجوه^(٤).

وقد تجملت أطراف الفن التكميلي في نتاجات سامي برهان وطاهر البيبي مصورة فضاءات البيئة الشعبية بالخطوط المنكسرة والمساحات اللونية المتداخلة^(٥). وكان للفن التعبيري لحظات ناجزة في مطلع القرن العشرين بسورية إذ وضح في لوحات فاتح المدرس، وطالب اليازجي وسعود غنامي على هيئة تصويرات ساذجة وعفوية للعالم الواقعي المذنف^(٦). وأطلت السريالية على رسوم علنان المسير التي صورت الكائنات

(١) ينظر: جماليات الفنون، د.كمال عيد، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٠م، ط١، ص١١٩

(٢) ينظر: الفن التشكيلي في حلب دراسات فنية، طاهر البيبي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م، ط١، ص١٣١

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ص١٣٢

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ص١٣٢

(٥) ينظر: المصدر نفسه، ص١٣٣

(٦) ينظر: المصدر نفسه، ص١٣٤

الحية تصويراً خيالياً بعيداً عن المؤلف^(١). إلا أن لوحات قباني لم تتسع للذبذبانة النفسية وسرعان ما أنفتح أفق الكلمة بين خلجاته فأثرى ليرسم بالكلمات^(٢).

فن التصوير البصري أو الفوتوغرافي

ضرب من الفنون الحديثة التي مازالت تحاول إثبات هويتها وتركيز شرعيتها بين الفنون الجميلة، ينفرد هذا الفن بلغة تعبيرية تنحصر بالآلة المصورة الناقلة لمنظر طبيعي أو موقف من المواقف داخل أطر وأشكال مصغرة ومن زاوية تحدد الضوء والظلال والأبعاد نابعة من ذات الفنان وإحساسه بإعادة تركيب أجزاء صورته من جديد داخل الصورة الفوتوغرافية^(٣). وقد عرفت سورية مصورين بارعين حذّاق تأثروا بجمال الطبيعة التي تنقلوا إليها وقد تسربت إليهم عناصر فنية جديدة من إيران والأناضول ومصر وبعض بلاد أوروبا^(٤). لذا رأيت نزار يصنّف شعره في عائلة الصور الفوتوغرافية التي تحمل علاماته المميزة وخطوط بصماته^(٥).

فن الموسيقى

مجموعة من الأصوات التي تتألف من ضربات موقعة نغمة على الآلات، محكومة بنظامية محددة، وعينية إيقاعية^(٦). ويكمن سر جمالها في الاستجابة اللاواعية للمستمع حينما يتابع المنشد غير واع بنقرة من أصابعه أو بحركة من قدمه، أو باهتزازات من جسده، فضلاً عما يتجاوز ذلك من تأثير نفسي تفاعل له النفس بالحماس حيناً، أو يبعث إليها بالسكينة حيناً آخر. وقد سجّل هذا الفن في سورية وجوده من خلال الأخاني

(١) ينظر: المصدر نفسه، ١٣٧

(٢) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، قصتي مع الشعر، ٧/ ٢٤١

(٣) ينظر: جماليات الفنون، د. كمال عيد، ٨٨-٨٩

(٤) ينظر: التذوق وتاريخ الفن، محمود الشال، ٢٦٦

(٥) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، عن الشعر والجنس والثورة، ٧/ ٤٩٥، وينظر: الأعمال الشعرية

الكاملة، ٢/ ٧٠٦

(٦) ينظر: فكرة الجمال، هيفل، ترجمة جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٧٨م، ٥٠

الشعبية التي شغفت بها الأعراف البشرية في الفن الشعبي^(١). وقد سكن هاجس الموسيقى عالم زار الإبداعي ظناً منه أن يفتح باب أرحب وأغنى من عالم الخطوط أي (الرسم) فأهدر على مقطوعاته الشعرية سحر أصوات البيانو المنسوجة بأنامل يتهوفن وتشايكوفسكي...^(٢)

الفنون الصناعية والتطبيقية

ألفت سورية في مسيرتها الحضارية جملة من الفنون العملية التي ينتجها الفنان الصانع لئنشأ وسائل تحقق غايات نفعية للإنسان مثل فن الخزف والمنسوجات وفن النجارة... إلخ. يعاد في هذه الفنون تشكيل المواد الطبيعية من الزجاج والطين والقماش والخشب وصوغها صياغة جميلة تبعاً لذوق الصانع ومهارته الفنية.

فن الخزف

اتسمت الخزفيات في سورية بأصالة ابتكارها، إذ تقهقرت جذورها الأولى إلى الحكم الروماني وتنتهي بمدينة الرقة القابعة على ضفاف نهر الفرات، ورقتها وشفافيتها بحيث يتمكن من باطن الإناء رؤية اليد الموضوعة خلفه^(٣). أما موضوعاته فقد استمدت من الشعب الحيوانية والنباتية نحو أشكال الطيور المتقابلة أو المتدايرة في اتجاهات طليقة مرة، كما عالج العناصر الأدبية التي تمثل حفلات طرب ومشاهد راقصة أو مجموعات بشرية تنتزه في قارب^(٤). فأنتجت سورية الأواني الفخارية المصنوعة من الطين المفخور

^(١) ينظر: جماليات الفنون، د. كمال حيد، ١١١

^(٢) ينظر: الأعمال الثرية الكاملة، قصي مع الشعر، ٧/٢٤٢، وينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/٥٨١

^(٣) ينظر: التذوق وتاريخ الفن، محمود الشال، ٢٦٩

^(٤) ينظر: المصدر نفسه، ٢٦٩

والطاسات والأزيار والكؤوس والفناجين والقدر... إلخ^(١). وقد صحبت قصيدة قباني
ألقى الخزفيات الدمشقية العتيدة كالمنزهريات البلورية كما تجلت في أعماله الشعرية^(٢).

فن المنسوجات صناعة السجاد

ازدهرت حرفة صناعة السجاد في سورية وكان يعرف سجادهها باسم سجاد دمشق
الذي تألق برسومه المترابطة كبلاطات منسقة من العروق والأشجار والعنايد ذات
الألوان الحمراء والخضراء والزرقاء التي مازالت حتى الآن تشتهر بأرضيتها الخمرية
وطاها الأبخضر المصفر^(٣). وعرفت دمشق بصناعة نسيج خاص اسمه ((الدامسكو
وهناك أنواع أخرى كالبروكار والألجا والأغباني))^(٤) لكن الدامسكو يزين برسوم
الحيوانات والسهام والتعريجات لذلك حمل أسماء هذه الرسوم نسبة للطير والمخيل
والمسهم والمعرج، كان يصنع من خيوط الحرير على أنوال يدوية تغزل بالأبرة^(٥). ومن
البروكار ماهو مقصب بخيوط ذهبية أو فضية شكل رسوماً وأشكالاً تزيينية كصور آدمية
أو حيوانية تُسجت من الحرير الطبيعي^(٦). والألجا صايات حريرية قطنية، والأغباني
قماش ثوب العريس وهو نسيج قطني عليه رسوم وزخارف مطرزة بأسلوب خاص^(٧).
ولعل أخيلة نزار اتشحت بجمال تلك المنسوجات الدمشقية ولوّنت صورته الفنية^(٨).

(١) ينظر: المصدر نفسه، ٢٦٩

(٢) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/ ٧٠-٦٩٤

(٣) ينظر: الشام نخات آثارية وفتية، د. حفيظ بهنسي، ٢٢٦

(٤) المصدر نفسه، ٢٢٨

(٥) ينظر: المصدر نفسه، ٢٢٨

(٦) ينظر: المصدر نفسه، ٢٢٩

(٧) ينظر: المصدر نفسه، ٢٢٩

(٨) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/ ٤٨٨-٥٥٣

فن النقش العربي الأرابيسك

وهو محاولة الفنان المسلم سعيًا وراء الجوهر الخالد أو الحق المطلق في صورتين، صورة أفقية تبدو على شكل التكرار والتناسخ وتظهر في الرقش اللين، وصورة مركزية تتضح على شكل وميض متناوب^(١).

وقد بان الأرابيسك الى جانب التصوير التشبيهي في تزيين المنشآت المعمارية من المساجد والقصور منذ بداية الإسلام في مسجد بني أمية الكبير بدمشق وقصر الحير الغربي، واستمر حتى العصر الحديث في الخشبيات التي تزين جدران وسقوف القاعات يمثل زخارف مستوحاة من الغصون والأوراق والأزهار^(٢).

والحق لكي يتسم الفن الشعري النزارى بسمة الجمال المتكامل لابد أن يكون قباني مأسوراً ببيئة تعبد الجمال مثلما يعبد هو نفسه، عين الشعب اليوناني القديم الذي يشعر ((نحو نقادة الشكل وتناسب الأعضاء وانسجامها وجمال العربي، يجب يبلغ درجة العبادة))^(٣). وقصيدة نزار هي صياغته للمحيط القاطن بين ظهرائه، يخلق من طبيعته لوحة يضيف عليها خبراته وممارساته وسلوكياته وعاداته وتقاليده سواء باطن مجتمعه وبيئته أو ما اكتسبه من رحلاته إلى مجتمعات وبيئات أخرى. وما كل هذه المكونات الداخلية والخارجية إلا ((درجات جمالية توهم الفنان - في أي عمل ممارسه - لأنه يضيف إضافات جادة إلى الطبيعة وإلى الأدب والشعر والموسيقى في حالة قيامه بالعمل الفني))^(٤).

وما دام الأمر متعلقاً بالبيئة، إذن لكل بيئة موضوعاتها، ولكل رقعة جغرافية أواصر تساهمية تنبض بالتفاعلات الاستطيقية من البيئة يصل زمام الأمر إلى مفهوم الحياة

(١) ينظر: جمالية الفن العربي، د. عفيف بهنسي، ٧٧

(٢) ينظر: الشام لحات آثارية وفنية، د. عفيف بهنسي، ١٩٧

(٣) مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ٩٧

(٤) جماليات الفنون، د. كمال عيد، ٥٨

عند كل فرد من أفراد البشر، فيمكن أن ينظر المرء منا نظرة جمالية إلى الأشياء والموجودات من حوله : اللباس والأزياء والحركات والاتفاقات والنظرات والمشى والضحك والفنون والأرض والسماء، والعمارة والأشجار والحجارة والجبال والوديان والبحار والحيوانات كلها والنباتات جميعها، والكون بأسره ((كل هذه الأشياء ذات مضامين جمالية.. لكننا قلما نتوقف عند أي شيء منها على أنه موضوع للمعايشة الجمالية. والسبب صار معروفاً إذ إننا لم نتعلم بعد النظر إلى الموجودات في البيئة والفنون الناتجة عن احتياجاتها من خلال مفاهيم العصر الجمالية))^(١) وحقيقة ذلك إن النماء الدوتي للأفراد يسير محاذياً لمعطيات العصر التي تؤثر إيجابياً في اختياراته الجمالية وفي شتى المجالات حتى فنون الزينة والملابس تفصل على أساس نظام من الرسومات والتصاميم ذي أقيسة مفرطة الزينة ومتشعبة الألوان والخطوط . وتذكر لنا الرواية مستر همفري وارد كيف أنها وصاحباتها من أكسفورد في سبعينيات القرن المنصرم كنّ يزينن بيوتهن بورق موريس وصناديق قديمة، ويرتدين من الملابس ما فصل على رسومات برن- جونز- ذات القصّات البسيطة والكسرات الأنيقة^(٢).

وانعقد تصور الحياة لدى فئات البشر المختلفة على قيم جمالية تتطابق والحالة النفسية للكائن الحي ومزاجه وتربيته. جعلت من ورودوث الشاعر الإنكليزي يتقاطع في نموذج الجمالي مع الشاعر قباني نحو ماكانت عليه الحياة لدى القروي الشاب أو القروية الشابة هي نضارة الوجه البسيط وقوة البنية، وامتلاء الجسم إلى حد ما.. وبالنسبة لحسناء المجتمع المترف النحول والنحافة والرقّة، تبدو للقروي غير جميلة قطعاً بل إنها تبعث في ذاته انطباعاً مقززاً لأنه اعتاد أن يحسب النحول نتيجة مرض^(٣). بيد أن وجوه الدمشقيات أو الشاميات موصوفة بالرقّة والبياض والشحوب بفعل الظل والترف، و اليدبن الصغيرتين كناية عن قلة العمل قياساً بنساء القرى والأرياف التي تتميز بتورّد

(١) جماليات الرؤية تأملات في فضاءات الفن البصري العربي، د. راتب الغوثاني، ١٤

(٢) ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، الجمالية، ر. ف. جونسون، ٦٠

(٣) ينظر: جماليات الرؤية، د. راتب الغوثاني، ٢٦

الخدّين أو حمرتها ونضارة الوجه وامتلاء الجسد وقوة البنية^(١). ولا يوشك أن يتخاصم إثنان في النماذج الجمالية كائنة ما كانت بالنسبة لسورية العربية وهي حصيلة التفاعل بين البنى التراثية، والضرورات الواقعية والاستشرافات المثالية، لأن الوعي العربي الجمالي لم يتشكّل غريباً عن واقعه الذي نما فيه وتطور ونشأ على أحضان العادات والتقاليد الفلكلورية الموروثة، التي تؤثر فنون الأجداد والآباء وتستدرج أحاديثهم وخرافاتهم وأغانيتهم^(٢) مكونة تركيبة عربية خالصة النكهة لا يشاركها في عناصرها الجمالية شعب آخر أو بيئة غيرها .

(١) ينظر: المصدر نفسه، ٢٧

(٢) ينظر: جماليات الفنون، د. كمال عيد، ١١١

الفصل الثاني

فلسفة الجمال

في صور نزار المعنوية

المبحث الأول : الحق - الخير

الحق : يعني اليقين الذهني الثابت والوجود الموضوعي المنطبق على الفكرة أو الواقع الذي لا يسوغ إنكاره . وقد لا يتم تحديده إلا بإدخال مفهوم الحقيقة لكونها مرادفة له من حيث هي الحق الذي يجب أن يكون، أي ماله عينية وواقع ثابت وموجود فعلاً في عالم العين^(١) . إذن يتجلى توحيدهما في الواقع العيني والوجود الثابت الذي يقتضيه كل منهما لبيان كنهه وعضه. وهو في الفن : محاولة الفنان أو إصراره الكامل لإلقاء الضوء على الوجود الكوني الكامن وراء الشكل والمظهر الفني، لأن الحقيقة الفنية تمنحنا إدراكاً حسيّاً حياً ينسجج العالم المتناثر في فضاء الصورة^(٢).

من العسير علينا الوقوف على الحدود القاطعة بين الحق، والخير، والجمال، فكلما نحاول الفصل بينها، نجد المفاهيم تندغم في إطار الصورة أو الشكل الفني المبثوثة في تفصيلاته. وقد تدور الأسئلة ذاتها التي انتقدت في أيديولوجية الحق وتأزرها مع الجمال على شاكلة صورة متفجرة يتطاير شررها في شعر نزار. ولرب سائل يسأل ما طابع العلاقة بين الخير والجمال ؟ وما الفن الجميل الذي يشع خيراً ؟

(١) ينظر: الحق والباطل في المنظور القرآني، د. السيد محمد الحسيني البهشي، ترجمة لجنة الهدى ودار

الهادي، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٢ م، ١٤-١٧

(٢) ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، جروم ستولنيز، ترجمة د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية،

بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٨١ م، ٤٥٦-٤٥٨

قبل الإجابة علينا أن نعرش على الحدود الحاجزة بين المفاهيم الثلاثة لثلاثا نفس في دوامة التوهم ولاسيما أن المفاهيم متدخمة لا يمكن فكّ عراها. فالحق تمثيل ذهني للوجود الموضوعي، والخير تصور معياري وسلوك فعلي للتمثيل الذهني. أو بعبارة ثانية هو المنظومة السلوكية المهيمنة على الفعل الإنساني، المستمدة وجودها من المنظور الجمعي للأخلاق العليا. أما الجمال فهو التعبير المؤثر عن المعنى أو الفكرة في مجال بصوري يجر المتلقي إلى الانفعال وترجمة ذلك الانفعال إلى سلوك أخلاقي قويم. من هنا نشأ التطابق الميتافيزيقي بين الجمال والخير المغروس في نفس الإنسان، فيحكم على العمل الصالح بأنه خير ويحكم على الخير بأنه جميل دائماً. كما إن إرادة الخير هي الغاية الواجب تحقيقها، والجمال هو النشاط الذي يحقق تلك

الغاية^(١). فالشاعر الذي يدع نظاماً شعرياً ذا مستوى عالٍ من الأداء الجمالي يرمي إلى بناء القيم الإنسانية الأصيلة في ذواتنا ومشاعرنا وأقوالنا وأفعالنا وعلاقاتنا الحميمة بغيرنا أثناء الممارسة الاجتماعية. فإن صنيع الشاعر هذا جميل غير معاً لأن النشاط المحد بالإرادة فولد الانفعال بعمق وبراء فنيين، وتحول شعار الفن للفن إلى الحياة لأجل الفن^(٢) في شعر نزار، وعلى نحو أدق الحياة المكروسة للعالمين الشعري الجمالي والأخلاقي السامي، وكل عالم منهما يسط ظله على الوسيلة التي تؤديه ألا وهي الصورة.

ثمة سؤال كلما حاولنا الظفر بالإجابة عليه اتسع صداه، ما طبيعة العلاقة بين فضاء صور الحقيقة ومدارات الجمال في الكون الشعري؟ و ييجدر بنا الإشارة إلى أن الحقيقة في الفن مقولة قيمية شأنها شأن الخير والجمال^(٣)، منظور إليها من ناحية الوجدان والشعور في العمل الفني^(٤). وقد أنشدت البشرية الشعر منذ طفولتها وهي تستكين إلى ما يخفي وراء الكلمات وتستجلي مجاهل التكوين لصور القصيدة، وبذا تكون للصورة

(١) ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان جويو، ٦٣

(٢) ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، جيروم ستولنتز، ٥٣١

(٣) ينظر: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، محمد علي أبو ريان، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠م، د. ط، ٧٠

(٤) ينظر: الفنان والإنسان، د. زكريا إبراهيم، دار غريب، د. ط، د. ط، ١٣٦

حقيقة قاصدة^(١) تحتفظ بالطابع الاستطقي للفن الشعري. فالشاعر يقدم الحقيقة الموضوعية مغلفةً بمواجز شعورية مسترة خلف قضبان الإيماء أو التوهيم أو الترميز، يشف عنها انفعال الإنسان المستجيب وإمكاناته الاهتداء إليها عبر المعاشة الجمالية والنمو مع جزئيات الصورة وجلب خبرته المخزنة حتى يقدر على سبر أغوار الحقيقة المكتنزة في الصورة حين مصادفتها. وإذا كانت الحقيقة ماثلة في جسد العمل الفني ونستطيع الإمساك بها، فإن نصمت إلى مستودعات الرمز والشفرة الإيمائية المتبددة في الصورة، فهل يكون لهذه الصورة حظ وافر من التأثير الاستطقي؟ قد يكون للجواب قدر كبير من الإيجاب إذا سرنا مع الوجهة التي تقول: إن الحقيقة الفنية تظهر على شكل عبارات رمزية أو ألفاظ إشارية ذات صيرورة خاصة بالشعر تختلف وحقيقة الكلمات خارج المسافة الشعرية، فتؤدي تلك العبارات والإشارات وظيفة إيحائية، وبعبارة أخرى تكون عاملاً مساعداً في توصيل دلالة الصورة مما تخلق تجربة انفعالية منظمة لدى القارئ^(٢)، لأن الانفعال الملهم لأعضاء الحس شرط ضروري لتحقيق الجمال^(٣). كما إن الحقيقة الفنية تشترط ضوابط جمالية مثل: الاتساق التعبيري الذي يجب أن يفني بإمكانات الأرساط الموضوعية التي تظهر من خلالها صورة الحقيقة أو أبعاد الموضوع المتناقضة بعضها مع بعض، ثم التوافق الواقعي المنفرد بنوع خاص غير الذي يقدم المعنى المعتاد للحقيقة في ميادين الكلام الأخرى، إذ يتوحد بمعطيات مرتبطة وموضوع الصورة تغني عن الرجوع إلى الواقع^(٤)، أي أن تصف وجهاً من أوجه العالم بدقة دون أن تصدر تأكيدات واقعية مباشرة، وتعبّر عن القضايا دون أن تقرها أو تعلنها^(٥). ويترتب على ذلك سمو المشهد

(١) ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، جبروم ستولنيتز، ٤٨٠

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ٤٧٠

(٣) ينظر: موسوعة الفلسفة، د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤م، ١/٤٧٩

(٤) ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، جبروم ستولنيتز، ٤٧٦

(٥) ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، جبروم ستولنيتز، ٤٧٥، وينظر: تقابل الفنون، إيتيان

سورويو، ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي، مراجعة عيسى عصفور، وزارة

الثقافة، دمشق، ١٩٩٣م، ط١، ٣٣٤

الأسطىقي الذي يصل بالقارئ إلى حقيقة قاصدة لتجربته الداخلية مشعراً إياه بانفعال إنساني عميق .

وئمة سؤال يعرض نفسه ثانية ما علاقة البعد الإنساني الأخلاقي بالحقيقة الفنية التي تفرزها الصورة ؟ الفنان هو الذي ينكشف له الوجود من خلال ذاته، محاولاً إدراكها وتفسيرها عل وفق رؤاه هو ((وليس من شك في أن المجتمع الذي يعيشه الشاعر يمكن أن يكون بالقياس إليه مصدر إلهام ووحى لا ينضب، وليس من شك كذلك في أن للمجتمع بكل ما يخوضه من معارك ومن نضال وكل ما يتصل به من قضايا سياسية أو اقتصادية تأثيره على الكتاب والشعراء))^(١) والمتفنن مادام إنساناً لا يمكنه أن يبقى غير مهالٍ قبال كل إنساني، فإنه ملتزم بفرض التأثير في متلقيه عبر تصويره للقيم الخلقية والمثل العليا. من هنا أطلّ نزار علينا مستعداً ذاتياً لتسلط الأشعة الفنية على حقائق اجتماعية وسياسية وفكرية واقتصادية منها ما هي مظلمة مصطبغة بسوداوية الرذيلة، ومنها ما هي صافية لا رَهَج عليها تنهض بالفضيلة وتنفض بالتسامي. فأصبحت قصيدته مستقبلاً مستمراً تستغرق إنصاتها كلها تحت طعم العادة والمألوف إلى عالم تسلق الذات حراً متمادياً بالمستحيل واللاتهاقي، ولوعاً بالمجاهدة الجمالية حتى يسير المتلقي مع صوره التي تتخطف من بعيد مشيرة إلى المستقبل في الحاضر أو الحاضر في حاضر النزول على الدخيلة الشعرية.

المصاديق الجمالية لقيمة الحق

ئمة حقائق في شعر نزار اكتسبت جاذبية جمالية وقيمة فنية نحو العدالة والنزاهة والصراحة والصدق والحرية وكلها من أوجه الحق التي غدت موضوعاً جمالياً لصوره في مجتمع ينزع إلى التحرر السياسي، ويحلم بقيم هي بالأساس أحكام جمالية^(٢).

فيقول :

(١) سلسلة علم النفس مقدمة في علم الفن والجمال، الشيخ كامل عويضة، ٢٤

(٢) ينظر: أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، دراسة لوجهات نظر بعض الفلاسفة في النقد

الجمالي، د. عبد الكريم هلال خالد، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط١، ٢٠٠٣م، ١٥٧-١٥٨

أكتب..

كي تفهمني الوردة، والنجمة، والعصفور،
والقطعة، والأسماك، والأصداف، والمحار..
أكتب..

حتى أثقل العالم من أحراس هولاء
ومن حكم المليشيات،
ومن جنون قائد العصابة
أكتب..

حتى أثقل النساء من أثيرة الطغاة
من مدائن الأموات،
من تعدد الزوجات
من تشابه الأيام
والصقيع، والرتابة^(١)

فتصير الكتابة الشعرية لدى نزار ضرباً من الخلاص ونمطاً للانعتاق من رق هولاء الظلم، مترافعاً في قضية مودوده الطريدة من قِبل الطغاة في صورة تفهمها الوردة حيث انتشار العطر وفي الانتشار تتشظى الحرية، والنجمة حيث تسكن الأفق الممتد بلا حدود، وفي الأفق اتساع، والعصفور حيث الانطلاق من القفص وفي الانطلاق رجعة إلى أصل التكوين إذ خلق حرّاً، والأسماك حيث تستقر في البحر المائر بالمد والجزر وفي حمز النفس سؤال يتموج لماذا أكتب؟ فيأتي الجواب خاطفاً كالبرق يصك صوته الأسماك إن الكتابة من أجل الحلم المفقود : الحرية.

(١) الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٨م، ٦/١٧

ونشهد تحولاً في نبرة الخطاب الشعري الداعي إلى الحرية بوصفها حقاً طبيعياً لكل بني البشر إلى نزعة تمردية تتجاوب أصدائها فيما كتب، متحرراً من ريقه اليأس ومعاوداً الإيمان والثقة بنفسه فتتأهب تحولات ترغب في تجدد العالم نحو انتزاع الأشكال من الأشكال، وغرس الأمدية في صدر العصر الذي يفرض القيود الحمراء ويرسم الحدود القسرية إلا أن تلك الأفعال مرهونة ببلوغ اللحظات الشعرية التي تبدو دقائقها محملة بعشرات الانفجارات وتصبح الكتابة فعل تحرر وتجدد مستمر من دون قسر أو فرض :

أنزع الأشكال من أشكالها

أزعج الأشياء من مكانها

أزغ سكتي بصدر العصر ..

أمارس العشق على طريقي

في الجهر، لا في السر

[...]

غزقاً كل الخطوط الحمر ..^(١)

ثم صور نزار أسئلة القصيدة - التي تتزف وجع حروفها من أجل الحرية - وهي جزء من هموم إنسان عصره وهمومه المربعة، لماذا ثمارس الرقابة على الكلمة ؟ لماذا الخشية من أغنية الحرية وبأي ذنب تقطع الأعناق إذا مارسها أو ادعت بها ؟ ويبحث الشاعر عن سبب يفصل بينه وبين قصيدته الأبدية التي تحاول السلطة أن تغتاله باسم تلك القصيدة الخلاقة :

يا دولة .. تخيفها أغنية

(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٢٠/٦

* الدراق: شجر مشمر من فصيلة الورديات لُبّه اللبذ الطعم تغطيه قشرة حمضية رقيقة، ينظر: المنجد في اللغة، لويس معلوف، دار المشرق، بيروت، ط ٣٥، ١٩٩٦م، ٢١٣

وكلمة من شاعر خلّاق ..

يا سُلْطَةً ..

تخشى على سلطتها

من حَبَقَ الورود .. ومن رائحة الدُّرَّاقِ *

يا دولة ..

تطلب من قواتها المسلّحة

أن تلقي القبرص على الأشواق^(١)

لكن الشاعر أجاب القصيدة مفضياً بالحلّول والمعالجات، داعياً الفرد العربي إلى رفض السلطة الجائرة، وامتداداً على مدينة الأموات، مؤمناً بالمسيبات دون الأسباب لأن الخلود في رأيه للكلمة والموقف الذي تدليه لا للكاتب، والصوت المعبر أهم من الرابطة وحجره المغني، فرسالة التحرر الإنساني أهم منه وأكبر من القضايا الراحنة كلها :

ستفعلون كاتباً ..

لكنكم لن تفتلوا الكتائب ..

وتدهون، ربّما مغنياً

لكنكم لن تذهبوا الرّياضة ...^(٢)

وكذلك الأمر بالنسبة للعدالة التي تحولت بالضرورة إلى قيمة جمالية ذاتية، وقد تشكلت في إطار معين يسهل إدراكه إذ يخلق نزار توافقاً بين الذات والموضوع (المساواة بين الآخرين) مثلما الطبيعة المميزة للجمال الذي يسير على وتيرة التوافق هذا وهكذا في القيم الأخرى التي تتحول بهذه الجدلية إلى موضوعات جمالية. وغالباً ما تكشف صورة

^(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٦/ ٣٥١-٣٥٢

^(٢) الأعمال السياسية الكاملة، ٦/ ٣٥٤

الحق في مفردات القصيدة عن تداخل بين الصور الأخرى نحو انتزاعه الحق من تصوير الباطل، والحرية من القمع، والعدل من صورة الظلم. فلم يرضَ نزار بقبح الخليفة في حجرته المرفهة لا يخرج للشوارع ولا يرى مأساة رعيته :

قُمْ يا طويلَ العُمر ..

من حُجرتكَ الوردية

وانتَحِ شبايبك ..

للسمس، وللعدل، وللرعيّة ..

فما رَأَى الشعبُ من آخرِ آهَامِ بني أمية ..^(١)

وأخبرنا الشاعر أن الخليفة المسؤول مازال لم يتذكر كم تعاني رعاياه لأن حجرته الوردية أحجبت الرؤية ولم يحتضن شعبه لأنه مدّ زمن بني أمية لم يره.

ولا يستكين قباني للمذاته حتى ينسى أحلام البسطاء من البشر، ولم يفرق بمجده على حساب طموحهم في المساواة ونيل الفوقية أو الطبقة :

لو ثلغى أجهزة التكييف من الغرف الحمراء

وتصيرُ يواقيت التيجان ..

يعالاً في قَدَمِ الفقراء ..^(٢)

بل فتح الشاعر أبواب المساواة بين تيجان الملوك وأقدام الفقراء فوجد أن أجهزة التكييف عائق في طريق العدل بين النفيس والبخيس.

وقد استقطب نزار حقيقة التصدع في المجتمع العربي الذي زلزلته نوازل القياصرة، فأراد أن يثبته الروح العربية من جديد بدلاً من إنماء المظهر بسبب الثراء دون الجوهر،

(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٢٥٧

(٢) الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٢٢٤

وارتأى قيمته الجمالية العدالة متحققة بالعودة إلى حياة الحضارة العربية ولا سيما في عضويتها المتمثلة بمجلب النوق وسروج الخيول والأسماء العربية التي تكبروا عليها، وانعطفوا إلى محوها وإخضاعها لروح عصرية تقليدية لا تعرف شمم الأصالة وتقاليدها. فقال :

لو أملكُ كرباجاً بيدي ..

جردتُ قهاصرة الصحراء من الأثواب الحضريّة

ونزعتُ جميع خواتمهم

وتحوّلتُ طلاء أظافرهم

وسحقتُ الأحذية اللّماعة ..

والساعات الذهبيّة ..

وأخذتُ سروج الخيل لهم

وأعدتُ لهم

حتى الأسماء العربيّة ...^(١)

وربما زاد سحق نزار من جراء هزائم العرب وانقساماتهم المتواليّة وفقدانهم لهويتهم الأمر الذي أدى إلى أن تكون قصيدته ملأى بأواليات المعالجة والدفاع عن الذات المهينة واستعادة كرامتها عبر تشعير الكلمات بثقافة العصر وأيديولوجيته التي تمارسها مرجعيته المتجسدة بالسلطة:

تقيّحتُ أفخاذنا ..

من كثرة الجلوس

تقيّحتُ في رأسنا الأنكاز ..

^(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٢٢٥

وصار لحم ظهرنا ..
جزءاً من الجدار ..
جاؤوا بنا، عشرين ألف مرة
تحت حويل الريح والأمطار
واستأجروا الباصات كي تنقلنا
وورثوا الأدوار ..^(١)

وقد انطوت هذه الصورة تحت حقيقة تحرير الأنا العربية من قهر الآخر وتسلمه مما حدا به إلى استنهاض أصحاب الحضارة (العرب) وإيقاظهم من رقودتهم، لأن الاستعباد واختزال القيم أصبح بمثابة مركز لجاذبية دائمة توسع نطاقه وتضخم قوة وشكلاً في التجربة النزارية فالنصق بعقله وقلبه وذاكرته ومعرفته ((ويحدث هذا أحياناً بالنسبة للعمل الفني حيث يمتص منابع ويخزن الروح وقوة الحياة امتصاصاً كاملاً))^(٢) وبكلمة موجزة إن الذي انتهى إليه نزار معاناة العالم العربي من الإحباط وكبت المواقف غير المقننة في صورة نقدية حادة.

بهذا النسق اكتملت ملامح صورة الحق الجمالية لدى نزار، مستمرة بتقديم تفسير مرتبط بالواقع لا الواقع كله، أي تهم بنقل السمات البشرية العامة، مما يؤكد حشد الشاعر الأسطيطي للدلالة على حرارة موضوعه بالنسبة إلى أهداف البشر ومثلهم العليا. من هنا أصدر نزار حقيقة الحب بناءً على ما تصوره من حق طييمي للمرء مثل الطعام والشراب والمأوى، إلا أنه في إحدى صوره لها بهذه العاطفة منحى آخر يرجع إلى الذات والروح وعالم المثل. فافصح عن خافية الإنسان في عتمة، مؤمناً أشد الإيمان بأن الحب تحقيق للذات وإكمال للوحدة النفسية لأنه ((فعل ديناميكي تنتقل عن طريقه من القيم الدنيا إلى القيم العليا، من الانكماش إلى البذل من التمزق المنفرد إلى تبادل

^(١) المصدر نفسه، ٢٨٦/٣

^(٢) بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ١٤٣

العذاب))^(١) فنرى في موضوع حب نزار أسمى الآلام، والآلام حزن، والحزن بكاء، والبكاء إشعاع يفيض نوراً من العاطفة التي تروم التوحد بذات المعشوق. وكل حب يُوطن في النفس، يجعل الآلام بأسرها ترتعش بتلك النفس، وتستدر منها الدموع. ومثل هذا الحب خليق بأن يحیی بالنفس الإنسانية فلا شهوة تقوِّض مثلها ولا رغبة تلوي شمانها. إنه الحب الذي يستأثر عذابات الشوق على الحان اللقاء، وهنا يتحرر المرء من انانيته نحو الآخر، ويحس بالحزن يملكه، ويتمشى في مفاصله، ويقيم بأعماقه في لحظات غياب المحبوب. على هذه الشاكلة دخل نزار مدن الأحزان منفرداً كما اكتشف منفرداً أن الدمع هو الإنسان :

أدخلني حبك .. سيدي

مدن الأحزان ..

وأنا من قبلك لم أدخل ..

مدن الأحزان ..

لم أعرف أبداً ..

أن الدمع هو الإنسان

أن الإنسان بلا حزن

ذكرى إنسان ..^(٢)

وقد تحمل مفردة الحب في هذه الصورة بعداً آخر غير الذي عرضنا آنفاً فيصاغ هذا البعد بالسؤال الآتي : ما علاقة الحب بالدمع والحزن حتى رأى نزار أن لا حقيقة للإنسان بلا حزن وهو بهذا يرسم صورة الحب بوصفها مفردة من مفردات الحق ؟ ربما يكون الحب محاولة للاتحاد الروحي أو الحلول الذاتي ولما كان الجسد يشكل عائقاً يحبس

(١) مشكلة الحب، د. زكريا إبراهيم، دار مصر، ط ٢، د. ت. ٢٣٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٨ م، ١/ ٧٠٣.

الروح داخله، فكل أشكال التزلف والقربى تصبح بعداً وافتراقاً حقيقياً، ولما كان الاتحاد بين الروحين منعزلاً كان الحب دمعاً وحزناً ويكاءً. والإنسان بلا حب ليس بإنسان ومن ثم فإن الإنسان بلا حزن ليس بإنسان إذا ما سرنا في قراءة مادية لصورة الحب هذه. وقد عيّن نزار حقيقته الجمالية بخطوط عريضة من الرؤى والأفكار، وربما كانت الأفكار هي الرؤى عنده وبالعكس، فشعت رؤية جديدة تتطلع إلى جمال براءة الحب وانزياح التكلف عبر هاجس الرجوع لنزوات الصبا وأقداره غير المسؤولة في التصرف والسلوك، وتطاول معوله إلى تحريك الأزمان وتغييرها عبر ما ترتب من نتائج في طالع النص الشعري (أن الإنسان بلا حزن، ذكرى إنسان) لأن عاطفة الحب طقس يمارسه البشر داخل إطار الزمن وما دام هذا الطقس ثابتة من ثوابت الإنسان الذي قد يتأثر ويؤثر إذن بتغيير الأزمان نتيجة حتمية من نتائج ذلك الحب :

عَلِمَنِي حُبُّكَ ..

أَنْ أَتَصَرَّفَ كَالصَّبِيَّانِ

أَنْ أُرْسِمَ وَجْهَكَ بِالطَبَشُورِ

عَلَى الْحِطْلَانِ ..

[...]

عَلِمَنِي حُبُّكَ .. كَيْفَ الْحُبِّ

يَغَيِّرُ خَارِطَةَ الْأَزْمَانِ ..^(١)

كما احتوت صورة الحب على مضمون الطفولة بحثاً عن سمائها النقية حيث الطهر وقداسة الإنسان، وربما أنقى الشاعر إلى مرحلة باطنية تنعم بالسلام النفسي وتنزوي عن الاضطرابات والانفعالات كما تحفل بجو خالٍ من التقلب والصراع الدائنين، لذا نرجّح أن هناك فرقاً في مستويات حياة نزار وخصوصاً المستوى الطفولي

^(١) الأعمال الشعرية الكاملة ، ١ / ٧٠٤

الذي ظلّ كامناً في اللاشعور ولم تستطع نمطية الحياة الاجتماعية العصرية أن تلغيه أو تمحو آثاره :

سأظلُّ أحترفُ المحبةَ

مثل كلِّ الأنبياءِ

وأظلُّ أحترفُ الطفولةَ، والبراءةَ

والنقاءَ^(١)

ومن الطبيعي لمثل نزار المنفتح على دنيا العواطف، الباحث عن الجمال الروحي أن يشعر بنوع من المقت إذا ما اقترن بالواقع المريض أو جارى عواصفه فانصرف إلى حجراته الذاتية واكتفى باحتراف مهنة المحبة والألفة تشبهاً بصنيع الأنبياء.

انفتحت الشاعر إلى شعاع الأمل ونوافذ التفاؤل، بوصفها آلية إنسانية تعين الذات على صناعة مجدها النفسي، مثلما نادى عن سابق مرة برسالة الحزن اللامح في خلد الإنسان، المتدفق على حياة دمع إلى صعيد العالم. وهذه حقائق تثوي في كيان المرء ومكانزه (الحزن، الألم، الضحك، التفاؤل ...):

تقولُ لي سائحةٌ شقراءُ من قُرُلسا :

بلاذُكُم أجملُ ما شاهدتُ من بُلْدان.

فالماءُ فيها ضاحِكٌ ..

والوردُ فيها ضاحِكٌ ...

والخوخُ .. والرمثانُ ...

والياسمينُ عندكُم ،

ممشطُ الشجرِ على المحيطان ...

(١) الأعمال السياسية الكاملة ، ١١ / ٣

كيف في بلادكم ..

لا يضحك الإنسان ؟؟^(١)

و حين ندلف إلى قعر النص لتبين تجليات هذه الصورة الجمالية نلمح تمركز التشكيل الشعري في بؤرة الآخر (السائحة الفرنسية) المروي عنها أو المتماهى معها، وينتج عن ذلك قوة التعبير الفردي للشاعر التي أشغلت عناصر المكان والطبيعة للإنفصاح عن ذاته وتوكيد فطرته العريية المرحية ونيابة عن الآخر (السائحة) الذي ينوي الرواية عن تلك الفطرة على لسانها.

لذا فليس من سبيل أمام هذه الصور إلا القول إن نزار أنشأ أرجاء للحقيقة الكامنة في قضايا الواقع بوحى من السحر الفني مما أكسب تمثيله الشعري للحق مناحاً دلاليّاً خاصاً وفعاليةً شديدة، لارتكازه على تاريخ رصين من الخبرة الجمالية وكيفية تفعيله لأنصى مستويات اللغة في البث التواصل، وكفاءته في خلق رؤية حاسمة وجديدة للعالم وإبرازه إياها في صورة جمالية كاشفة عن الضمير ورؤيا الإنسان^(٢)، عاكسة الأشعة على الموضوعات التي تجمع أشتات المتواصلين في فضائها .

إذن صورة الخير تأتي بحجم العواطف السامية والوضعية وحجم الطابع الشاذة والمألوفة دون أن تكون درس وعظ أو إرشاد مباشر بل كانت نداءً نزارياً منبهاً من صميم الواقع العربي بين الفينة والأخرى، وينم عن ملحمة إنسانية تتصارع على عرش قصيدته. فخرز بأمله الدقيق ورم المجتمع الإنساني بوساطة التكثيف الحيوي لصورة الخير المنبئة في زوايا متنوعة.

وقد ضمن نزار شعره بُعداً أخلاقياً يرتبط بسعي البشر إلى الكمال، وتوخم للشعر وظيفة ترقى إلى التأمل، والتفكير الجاد لتقرير المصير المجهول وإلا سيجمع أوراقه معتزلاً عن كتابة الشعر لأنه المخدر عن السلوك الإنساني السامي :

^(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٣٨٦/٦

^(٢) ينظر: نبرات الخطاب الشعري، د.صلاح فضل، دار قباء، ١٩٩٨م، د.ط، ١١

إذا كنّا نظنُّ الشعرَ راقصةً .. مع الأفراح تُستأجرُ
وفي الميلاد، والتأبين تُستأجرُ
ونتلوهُ كما نتلو كلامَ الزير أو عتُرُ
إذا كانتْ همومُ الشعرِ يا ساذةً
هي الترفية عن معشوقة القيصرِ
ورشوة كلِّ من في القصر من حُرّمي .. ومن حُكّمر ..
إذا كنّا سنسرقُ خطبةَ الحجاج .. والحجاج .. والمتبر ..
ولديحُ بعضنا بعضاً لنعرفَ من بنا أضرَّ ..
فاكبرُ شاعرٍ فينا هو الحنجرُ ...^(١)

لقد مزج الشاعر بين عناصر الصورة مزجاً موفقاً تمكّن من خلاله من تكثيف زمن تاريخي لوظيفته الشعر ورسالته الأخلاقية، ومحسب المفهوم الذي سارت عليه رؤى البحث فلما كان الخير تصوراً معيارياً وسلوكاً فعلياً والحق تمثيلاً ذهنياً للوجود الموضوعي والجمال شحنة منزهة عن الغاية النفعية فلا وجود لحقيقة الشعر أو وظيفته لأن الخير انتفى والجمال فيه انعدم، وصار الشعر راقصة تتمايل طرباً في عالم الأفراح والأحزان، همه الأول الترفيه عن معشوقة القيصر حتى غدا أحجية تُستذكر كما يتلى كلام الزير السالم وعنتر للتسليّة والترويح، وأكثر من ذلك أمسى الشعراء يتصارعون على شعريتهم وأفضليتهم في ظل مهمة الشعر الوضيعة. وقد أدى التحوير الدلالي للمدلولات الشعرية الواردة في المتن إلى انسجام جمالي رائع تطورت فيه أجزاء الصورة الدقيقة لكي تُذكّي من دراما القصيدة وضرورتها الفعلية .

^(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٣٤٨

وقد أسدل قباني ستارة التصوير الشعري على الحكمة متلمساً فيها ضرورة من ضرورات القيم الأخلاقية ينبغي للمرء امتلاكها. فعبر عنها في مشهد حماسي يروي حدثاً بالغ القيمة (زيارة العراق) تدفقت من عصور الحزن بداخله متجهة صوب العراق، واصطنع نزار التوازي بين شهد الغناء ومرارة البكاء في مطلع ترحيبي منفتح، مؤججاً المشاعر عبر شعلة التناقض والصراع بين أطلاب الحدث (البكاء، الغناء، النقاء، البقاء) :

مَرْحَباً يَا عِرَاقُ .. جِئْتُ أَهْنِكَ

وبعض من الغناء بكاء

[...]

وقليل من الكلام نقي

وكثير من الكلام بغاء^(١)

فكان وجع الحرف ألمه الشكوى على طريقة الغناء والتلحين حتى استوى الغناء مع البكاء، وجفاف الأذان الصاغية قاده إلى ندرة الكلام النقي فما عادت تستمع إلا للغلو الباطي .

ثم يندس إحساس الشاعر عميقاً بالوطن، فيخاله منبع خير للإنسانية لكي يباشر بتجربته الجمالية عبر دخوله إلى ميدان الخير وافتتاح فضاءه الشعري عبر الترميز الذي تخضع له (الجهال، والياسمين، والمصفور، والورد، والفكر الملونة، والندى، والصفصاف) ولأنه يريد التأكيد على هوية الإلتواء إلى سلالة الشرق العربية، وهذا الشرق تنتمي له سمات وخصائص تختلف عن الغرب في مبادئه الخيرة وإيمانه العميق الذي لا يعرف التعدي غلى الآخرين، وسياسته القائمة على الأمان والسلام فيقول :

جبالنا .. مروحة

للشرق، غرقى، لينة

(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٣٩٦-٤٠٨

توزع الخير على الدنيا

ذرائع الحسنة

يطيب للعصفور، أن

يبني لدينا مسكنة

ويغزل الصفصاف

في حوض السواقي موطنة

حدودنا .. بالياسمين

والندى .. عصنة

ووردنا مفتحة

كالفكر الملوثة ..^(١)

وقد تجاوز الشاعر إلى مستوى الوعظ عبر رواية القصص الواقعية المؤلفة من المكونات السردية لتسيج الحكاية في القصيدة ، فيمنح نزار فعل الكتابة الشعرية مصيراً تأويلياً يعرض مداليه على الأجيال الناشئة والصغيرة أو الذين سيولدون عرضاً مقصوداً موجهاً بمنطق حكائي من أجل الثار لورقة الأرض المختصة آجلاً. فامتد بمشهد الكتابة على طول القصيدة إصراراً منه لتوعية الجيل على ملحمة شوارنبرغ، وإلحاحاً لتعليم الناشئة التزام القضية والاشتباك مع دوائرها المغلقة :

أكتب للصغار ..

للغرب الصغار حيث يوجدون

هـم

^(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٩٦-٩٧

على اختلاف اللون

والأعمار،

والعيون

أكتب للذين سوف يؤلدون^(١)

فنجد الفعل الشعري هنا مستهلاً بفتح زمني مكاني. وشرح الشاعر في التذييل على المعنى الذي يدم بالكتابة ، وتضمن رؤية تاريخية سياسية تقاسمها مع الصغار بمختلف أنواعهم وفتاتهم العمرية لتثويرهم وطنياً وقومياً في وقت آجل وجمع همومهم لمقصد الصورة المساوية وهو طلب الثار للأرض :

فلذكر الصغار

العرب الصغار حيث يؤجدون

من ولدوا منهم، ومن (سيولدون)

قصة إرهابية مجتده

يدعونها (راشيل)

حلت محل أمي الممددة

في أرض يبارتنا الخضراء في الجليل

أمي أنا النجيحة المستشهد ..^(٢)

ثم ما لبث الشاعر أن يشرح بتعيين الدور الملحق على عائق الأجيال بفردية مستقلة لضمير المنفصل المخاطب ووضعهم في دائرة المسؤولية من خلال مقاضاتهم بالحقائق التي تدفعهم إلى طموح متأمل في أعينهم يفتح الأفاق ولا يعرف الذل ولا يغفر الأخطاء التي

(١) الأعمال السياسية الكاملة ، ٢٧ / ٣

(٢) المصدر نفسه ، ٣٢ / ٣

ارتكبتها الأجيال السابقة. وقد حمل المشهد بأيقونات سيميائية تقترح أتمودجا جديداً لمعالجة إشكالية الجيل المهزوم فيقول :

يا أيها الأطفال

من المحيط للخليج، أنتم سنابل الأمان

وأنتم الجيل الذي سيكسر الأغلال

ويقتل الأفيون في رؤوسنا ..

ويقتل الحبال ..

يا أيها الأطفال، أنتم، بعد، طيبون

وطاهرون، كالندى والثلج، طاهرون

لا تقروا من جيلنا المهزوم يا أطفال^(١)

وقد دارت مفاصل الخير في فلك الوحدة التي نزع إليها قباني باسم الحب، وراح يفجرها بين الحين والآخر في تجربته، لتغدو إيماناً مطلقاً قلما يكفر به إنسان، ولتشير نوراً يهدي كل من ضلّ من صف العرب. فالتقى بهذا الإيمان وذاك النور في حقل الموضوعات العاطفية الملتهبة خالفاً من حيث الشكل الدقيق والإعلان الجلسي المؤلف العام لدى الشعراء. فاختزلاً منشوره الوجداني في ورقة صفصافية ملونة بالعشق :

العالم عشق .. فالحمدوا يا أهل العشق

مازال أبو لهب يتمطى فوق وسائل هذا الشرق

يتسلّى في قصر الحلمات ..

وقطع الثدي، وهرب العنق

(١) الأعمال السياسية الكاملة ، ٦ / ٤٩٦

فتلأثوا مثلَ مياه البحر، وفيضوا مثل نهور الشرق

وافترشوا أوراق الصفصاف، وناموا في أجفان البرق^(٢٢)

إن أبرز ما في الصورة من مظاهر الجمال ازدواجية الأصوات، ففي النص محوران مركزيان يشكلان البناء الهيكلي للحدث الصوري (الدعوة إلى التوحد) فالقطب الأول الموجه الشاعر وهو الشخصية المولدة للحدث، والقطب الآخر هو الشخصية المحورية التاريخية المقصود منها الإلتفاف خلف إيماءتها ورمزيتها (أبو لب) لاستنطاق مآب الواقع من جاهلية وعناد وشقاق وتسلط، واشتغلت الصورة الكلية على استثارة الخيال الحر بمغامرة جمالية عبر مجموعة من مفردات الطبيعة الجمالية (البحر، والنهر، والبرق، والصفصاف) التي أغنت المتن بشبكة من التنوعات الأسلوبية تعزيراً لطاقت التعبير ودفعاً لإمكانات الاستقبال والاستجابة الجمالية.

واستحوذت مقولة السامي - تعني الترفع عن الصفات البشرية البشعة مثل الأنانية والرياء، والدناءة والجشع واللوم^(٢٣) - مساحة كثيفة في النصوص التصويرية. فإطلاق الشاعر غضبه على النفس المأسورة بالأنانية في حين بيروت تحترق وكل فرد من أبنائها بهم بإفناذ ثروته الشخصية، ومدّ يده للتفكير الجمعي في المصالح لتقرير المصير وحفظ التراث المشترك :

عندما كانت بيروت تحترق ..

وكان كل واحد ..

يفكر في إنقاذ ما تبقى له من ثروة شخصية

تذكرت - فجأة -

أنك لا تزالين حبيبي ...

(٢٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢ / ١٣

(٢٣) ينظر: في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، د. أحمد محمود خليل، دار الفكر، دمشق، سورية، ط ١،

١٩٩٦م، ١٠٢

وأنتك ثروتي الكبرى التي لم أصرح عنها ...

وأني مضطرب ..

- ولو كلّفتني ذلك حياتي -

لأنقاذ تراثنا المشترك ..

وممتلكاتنا العاطفية .. (٢١)

يتراءى النص بخطاب حوارى بين أنوية الشاعر وبين مرآيا النص يبروت وهو يقدم شعريته الجمالية مستنهضاً في التلقي طاقات الاستقبال التي تتحرك عليها الواقعة الشعرية (احتراق العاصمة الحبيبية) مغلقاً دائرة الداخل المتضخم بالعزلة عن الواقع والمتنعم بآلم الوطن الذي يتمي إليه حسبما يقتضيه قانون المماثلة مع الطبيعة .

وقد انفرست في أحشاء قاموسه التصويري معطيات التاريخ العربي والاعتزاز به، داعياً إلى إحيائه والاعتراف بوجوده والكف عن ذنب نكرانه ؛ لأن في ذلك جريمة سَجَلَتْ ضد العرب الذين إنساقوا إلى تلذيب الجسد الجميل من قيمهم في حامض الاغصاب الحضاري والصلب التراثي تحت لواء الإنفتاح التقدمي على الثقافات والشعوب، متراقصين على جراهم المستعرة:

شارحنَا أنكر تاريخه

والثف بالحقو .. وبالجوْزب

والتهم الحيط .. وما تحته

وأحب الحصر .. ولم يتعب

مشمي بلا وحي ولا غاية

مثلك، يامبهمة المطلب

(٢١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٦٨ / ٢

حركت بالإيقاع أحجاره

فاندفعت في عزة الموكب^(١)

يعتمد الأداء الجمالي في الصورة على الأفعال (أنكر، والتف، والتهم، وأتعب، وعشي، واندفعت) المتحققة على مستوى النية والتخطيط، بمعنى أن الأفعال تتحرك في زمن قائم يمتلك حضوراً رمزياً عاطفياً تاريخياً في الذهن البشري مكتظاً بالتأمل الذي أنتجته أطراف المشابهة (مبهمة المطلب) كناية عن التهميش وانعدام غاية التفكير.

وانفعل نزار مندهلاً بالكتمان وضبابية الحقيقة عند إنسان عاش على ضوء الصراحة ومكاشفة المستر بدلاً من خزي الفضيحة وتزويقها. فقد نزا وتصاحب وتطاول ليفصح عن المخبوء في سرداب الشارع العربي بنوع من التقرير الشعوري والانفعال الحضورى - لأن الحقيقة حضورية بذاته - ولا حاجة له بما دونه ليتأكد ويتوطد، فلا يريد أن يكون حكيماً يدلي بالعبر مباشرة ولا واعظاً يعظ بالبيئة بل شاعراً شاهد الحقيقة متصلاً ومجسداً لإياها بالرموز والروى والأطراف التي تحدد في خياله وانفعاله^(٢). فيقول :

خسة آلاف سنة

ولحن في السرداب ..

ذقونا طويلاً ..

حيولنا موانئ اللباب

يا أصدقائي

جربوا أن تكسروا الأبواب ..

أن تفلسوا أفكاركم، وتفلسوا الأثواب ..^(٣)

^(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/ ٣٦٨

^(٢) ينظر: نزار قباني شاعر قضية وإلتزام، إيليا الحاروي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د. ط، د. ٢/ ٦

^(٣) الأعمال السياسية الكاملة، ٦/ ٤٨٥

ملاحم الواقع وخصائصه، وبين كل التفاتة وأخرى تشخص أماننا تلك المغامرة الزمنية كاشفة عن الدور الذي مارسه الأنا العربية في ظل الوقت المنصرم (خمس آلاف سنة)، وعجلة الزمان لا تتوقف بل تتطلب الحديد الذي توزع في كسر الأبواب، وغسل الأفكار والأثواب، ولعل حضور التغيير على المستوى المادي (كسر الأبواب، وغسل الأثواب) والمستوى الروحي (غسل الأفكار) في الموقف الشعري يقرب أجزاء السياق ليتكامل أثره لدينا.

وبلغ بنزار الأمر إلى برء جوهر العرب المكتوم الذي لعب على حباله ومنذ أبعاده إلى النص القرآني متفتحاً بسؤال يحل المستلقين إلى الإحساس بتداعي الأمة العربية للسقوط ولكي يضح مآثمها في أفق الأيام الحاضرة بأسلوب تعبيري مباشر خال من الاستبطان والانغلاق مفتوح بسؤال تضميني ساخر :

جلودنا مئة الإحساس

أرواحنا تشكو من الإفلاس

أيماننا .. تدور بين الزار، والشرطي، والنحاس

هل (نحن) غير أمّة قد أخرجت للناس؟^(١)

كما انفتق موقفه الشعري عن مسخ المهادنة مع الحواطر والمظاهر الراكدة التي يؤديها العقل مرتكزاً إلى العرف والقدر، داخلاً في محاولة لانتزاع الوجود الآخر الحقيقي من قلب الوجود الأليف المطروح على أديم المظاهر المتلبسة بالأقدار وترك العمل والسعي لمنازلة الحياة:

مالذي عند السماء ؟

لكسالى .. ضعفاء ..

يستحيلون إلى موتى إذا عاش القمر ..

(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٦/ ٤٨٧

ويهزون قبور الأولياء ..

حلها ترزقهم رؤاً .. وأطفالاً .. قبور الأولياء

ومعدون السجاجة الأنيقات الطرز ..

يتسلون بأفيونٍ نسميه قنر ..

وقضاء .. (٢)

يكشف السياق الشعري عن عقل يحكم بالأكيسة المنطقية وخفوت هيمنة الأحاجيب الإعجازية، ويعيش متفاعلاً مع الكون عبر قدرته على النتيجة العملية البعيدة عن المفهومات السائدة في ذهن السُلج .

وتجدر بنا الإشارة إلى أن صورة الخير النصية تصدق عليها القيم الجمالية، فالجمال كامن في موضوعات الخير، كما أن الخير يحكم عليه بالجمال أيضاً. فقدّر نزار المواقف نظراً لما فيها من جاذبية جمالية تنطوي على مطلقية الخير، ثم ارتبطت صورته بمبدأ الفردية أو النسبية نبذت وجهته النفسية في الشعور بالرضا والنفور عما يشط عن الخلق الرفيع وبالعكس فقد تشهد الصورة مضموناً منحطاً غرضه الوصول إلى الخلق السامي. كما صور الموضوعات أو الوقائع على أنها مجموعة من التجارب الفردية التي يحكم عليها بأنها خير. وغير خاف أن صورته تصدر عن مغامرة جمالية بما فيها من معانٍ وتركيبات تشد (بين المأساة والمهزلة، وبين العفوية والمنطق، وبين الذاتي والموضوعي، وبين الحقيقة الغامضة والواقع المتغير المألوف) (٣). وتجذب الصفات الإنسانية العامة إلى حيز التنفيذ والشروع في نبذ المذموم منها حين مصادفتها في مجموعات الشعرة .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ، ١ / ٣٦٥

(٣) علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل الفن ، د.عفيف بهنسي ، السلسلة الفنية ، عدد ١٨ ،

سنة ١٩٧٢م ، ٧٢

المبحث الثاني ، القبح

القبح : إحساس النفس بالانكماش أمام صورة أو قضية ورفضها لأنها لا تتوافق معها وتمتعض منها في الواقع المحسوس والوعي المدرك. يظهر من صميم الموضوع بالنسبة للطبيعة، ويكون جزءاً من حقيقة كلية إذا اكتشفها الفنان حوّلها إلى صورة تعبيرية طريفة مغمورة بأنظمة الجمال. كما يتجلى وجود القبح الطبيعي في حالة عدم الاتزان أو الاختلال المشتعل على النقص والدماة والبشاعة مثل تباعد العينين أو بروز الفكين أو مسخ الوجوه، وكذلك الطبيعة المتوحشة مثل الحية الرقطاء والجيف البرية والذئب المفترس إلا أن الاستحسان يتغلغل بشكل مسرف للإيماء بالقبح الذي يستند إلى ركائز الجمال أحياناً وإلى الحكم الانطباعي أحياناً أخرى، فلما كان الاستقباح متائياً من خلل المعايير الجمالية الموضوعية كان قبحاً جمالياً، ولما كان منسباً من الاستحسان كان حكماً انطباعياً محضاً كحكم الخائف على الحية الرقطاء بالقبح وعلى الذئب المفترس أو الجيف البرية إذا لم يرقه منظرها أو نتانتها، لذا يمكن للفنان أن يستلهم هذا المستقباح الانطباعي يظهره في لوحة فنية ذات أسس جمالية باهرة .

تنبج معضلة التعانق بين التعبير الفني المكتنز بالموضوعات والحوادث القبيحة وبين مداه الاستطقي، أي إننا سنبحث عن جمالية القبح في التصوير الفني، فلما كان الفن بأشكاله المتنوعة محاكاة للواقع أو الطبيعة، فإن الفنان سينبني لمحاكاة الأشياء القبيحة مثلما يحاكي الأشياء الجميلة في منجزه محاكاة محكمة عبر آليات الجمال من التناسق والانسجام وقوة التعبير والإيماء^(١)، لتأكيد صفة القبح وإبراز جوهره. وإذا ما خلا العمل الفني من هذه القوانين وفشل الفنان في إقامة التناسب والتوافق فهناك سيظهر القبح^(٢) في الأداء الفني، وليس القبح الجمالي الذي يُهدف من وراءه إلى استنباط الدلالات واستشفاف المعايير الكامنة خلف الاضطراب والاتساق مقابل الشذوذ، والواقع خلف الخيال، كما يرمي المتفنن إلى انبلاج الإحساس الغض تجاه صورة القبح من خلال تصعيد

(١) ينظر: الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، د. جعفر الشكرجي، دار حوران، سورية، ط١ ٢٠٠٢م، ١٥٨.

(٢) ينظر: الفنان والإنسان، د. زكريا إبراهيم، ٩٣.

وطأة الألم و إشاعة المشهد كأن يكون القتل أو الحرب أو البؤس، لذا اكتسبت صورة القبح في شعر نزار قيمة استيطيقية قوامها عنصر المشاركة أو الاستجابة المصاحبة للذة بدليل الاستمرار والمحافظة على ديمومة اللحظة بالرغم من الشعور المتنامي بالألم والإيذاء واللوعة^(٣٧)، فضلاً عن مثولها الحي واستبطانها النفسي المرافق لأشطار الصورة .

انعطف نزار صوب القبح لإنجاح صورته الجمالية المتجسدة في مقتل المتنبي - بوصفه إنساناً شاعراً- وسمه هو بعصفور العرب مساوياً بين انطلاقة العصفور في أفق فسيح وانطلاقة الكلمة من لسان الشاعر في فضاء الحرية. فواصل مسيره في القضية مستمداً مثاله من العالم الموضوعي المشوب بعالمه الذاتي، متحريراً عن الصلة بين الأثر الأدبي التاريخي (المتنبي) ومازق الشارع العربي. فلذا به يجد الصلة مهمشة بالجهل والانحراف إلى درجة قتل المتنبي على أيدي المباحث بعبارات نارية غرست إحداها برأسه لأنه قمة التفكير، والثانية في حلقه لأنه مركز إنثاق الكلمة، والثالثة في قلبه حيث يتوطن الشعور والعاطفة. وما لبثت أن كتمت القضية فسرعان ما انعكست الطلقة التي أصابت قلب النمط التمثيلي (المتنبي) على النمط العام (المجتمع العربي) فهناك ارتد المشهد إلى إثارة الانفعالات في الجليد المتراكم على قلب العرب :

إننا نسأل عن شخص يُسمى المتنبي

كان في يوم من الأيام عصفور العرب

عرفنا أنه مات على أيدي المباحث

ووجدنا طلقةً في رأسه ..

ووجدنا طلقةً في حلقه ..

ووجدنا طلقةً في قلبه ..

^(٣٧) ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، جبروم ستولنيتز، ٤٢٣

ووجدنا طَلَقاً ثانية في قلبنا ..^(١)

ونموضّع القبح في هذه القطعة الشعرية بقتل مثال من مثل الأمة العربية بصورة مرئية من جانب ومتخيلة من جانب آخر. فالمرمي فيها أن الطلقات الثلاث اقتنصت (المتني) غفلة في الرأس وفي الحلق وفي القلب، بينما الراي المرعوب من منظر الضحية تقتنصه طلقة حزن في قلبه. أما الصورة المتخيلة فتعد مكملة للصورة المرئية لأن المتني عصفور العرب وأغنية الحرية الذي استهدفته أيدي السلطة بالطلقات النارية حيث يفكر فلا فكر، وحيث يتكلم فلا كلمة ،

وحيث يشعر ويحب فلا شعر وحب. وهذا يعني أن صورة القبح لدى نزار باتت تستكنه المعاني والمضامين ولا تأبه بالنطاق العرضي للأشياء السطحية، إذ إن هدفه التوثب إلى ((تلك الحقائق المسترة وراء تلك الظواهر، التي تطلق عليها قبها))^(٢) لذا كانت صورته الجمالية تقوم على الصفات الجوهرية للأشياء النمذجية وتداعي معطياتها في حضرة الواقع السلطوي .

وقد أعاد نزار تشكيل الواقع جمالياً من خلال الاختزال الزمني الذي نسج فضاء القصصي بين الواقع المعيش وبين الميتافيزيقي الغائب باستحضاره رمزاً سلطوياً سلبياً وأفرز معه جملة من المرتكزات الواقعية على أن استدعاء هذه الشخصية (فرعون) وتوظيفها في فضاء شعري يأخذ بعده الدلالي في الإشارة إلى تعسف السلطة وفساد أفعالها من خلال مشهد القبح الذي يخاطب الآخر (الشارع العربي) :

لو أنت دخلت على فرعون

في عزلة الأبدية

ستشاهد فوق عبادك

قطرات دماء بشرية

^(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٦/ ٣٠٥

^(٢) الأصول الجمالية للفن الحديث، حسن محمد حسن، دار الفكر العربي، د. ط. ١٣٨، ص ١٣٨

وتشاهد فوق وسادتي

إمرأة دون ذراعها ..

وقصائد دون ذراعها

وخواتم ذهب مرمية

وتشاهد تحت أظافرو

قطماً من لحم الحرية ..^(١)

قد أعرب الشاعر في خلق صورته الجمالية لمشهد القبح هذا عن تمسكه به ((مبدأ الواقعية))^(٢) فحمل رؤيا الدخول على فرعون في عزلته الأدبية بمؤثرات مضمونية ترمز إلى سادية النمط النموذجي (فرعون) ونزعه الشريرة، محدثاً إيقاعاً ترابطياً ملؤه الدم المتدفق بين مشهد العبادة المتموجة بقطرات الدماء البشرية وبين منظر الوسادة التي تمكث فوقها امرأة دون ذراعها. ثم يقابل بين المرأة المبتورة الذراعين وبين القصائد المجذوة المعنى لتكثيف مشهد القبح المادي والفكري في المعن الشعري وشحنه بطاقة النفور والمقت. كما اختزل قباني المشهد الأول بالمشهد الثاني عبر المداخلة بين العبادة المضجرة بالدماء والمرأة والقصائد المبتورة الأذرع وبين أظافر فرعون التي نبتت فيها قطع من لحم الحرية. والحرية صورة ضمنية انساق على إثرها المشاهد الأنفة من أجل إدانة الشر المحقق بالاجتماع والمكتنف في شخصية فرعون الذي ينهش لحم الحرية على مد العصور .

أدرك نزار التحول القاسي والمفاجئ للأمكنة والأزمنة بفعل الجريبات السياسية المنحرفة، إذ سلخ الزمن المعدني التضارة من وجه بيروت حتى غدت أرملة العروبة وشرنقة الحواجز والملل والجنون، فشرع يرسم لوحته المذكية في النفس شعلة النفور من مضمونها، ملقهاً أجزاءها بسورة التناسب^(٣) بين ذينك القبحين : قبح الشكل

(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٥٨٣/٦

(٢) القيم الجمالية، رواية عبد النعم، ٣١٧

(٣) ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ٥٠

وتحب المضمون، إذ صور التشوه القائم على الصعيد التشكيلي حيث بيروت تذيب على سرير الزفاف فكم هو مشهد مرعب أن تذيب فتاة على سرير زفافها ! وصور الخلل على الصعيد المعنوي حيث الشارع العربي يدور حول السرير متفرجاً فلا يُثار بعد سكوته ولا ينفجر بعد صمته، وكرر المشهد على المنوال عينه في الصورة الأولى مماثلاً بين الدجاجة التي يشخب نجيعها على طريق المارة وبيروت التي ذمجت على فراش زفافها، بينما فرّ المتتمون إليها بالعشق قبل الهوية والأرض، مما يثير الألم والكدر في منظر الفتاة المطلولة الدم وهي تبحث عن قبيلتها وأقاربها (العرب المتفرجين) فسرعان ما تذهل بنشاتهم جميعاً:

بيروت أرملة العروبة

والحواجر،

والجرمة، والجثث ..

بيروت تلذع في سرير زفافها

والناس حول سريرها متفرجون

بيروت ..

تنزف كالـدجاجة في الطريق،

فأين فرّ العاشقون ؟

بيروت تبحث عن حقيقتها،

وتبحث عن قبيلتها ..

وتبحث عن أقاربها ..

ولكن الجميع منافقون ..^(٢)

^(٢) الأعمال السياسية الكاملة ، ١ / ٨٥

أما التحول الزمني فقد ضمه في إطار صوري منسوج بتخيله الذاتي، ليكفل للصورة حق الصدمة بالفكرة أو الموضوع الذي تحمله حيال المتلقي. وهذا افترض على نزار أن يقطع الزمن من التاريخ ويلصقه بالمعدن، ليقرر معلناً أن الزمن محتضر الإحساس لأن الذين يرحلون تحت وطأة ثوانيه ميتو الإحساس مذ انتموا إلى رجال الميليشيات المسلحة التي ما انفكت من الانضمام إليها حتى أشجار الغابة والوردة ومنظومة المبادئ والأيديولوجيات عما حدا بتزار إلى تصويرها بصدق مركز شامل عبر الإختزال الزمني - الذي أدى دوراً مهماً في إكساء النص جمالية الحوار السردية - واهباً انطباعات الحياة لأسراب تلك الصورة في توازن عسير^(١) للحقائق المطروحة على السطح الشعري :

أما في هذا الزَمنُ المعدنيّ
الذي انصمّت فيه أشجارُ الغابة
إلى رجال الميليشيات
وأصبحت فيه الوردةُ تلبسُ الملابسَ المرقطة ..
في زمن السّابِلِ المسلّحةِ
والمصانيرِ المسلّحةِ
والثقافةِ المسلّحةِ
والديانةِ المسلّحةِ ..
فلا رُغيفَ أشتريه ..
إلا وأجدُ في داخله مسدّساً
ولا وردة أقطفُها من الحقل

(١) ينظر: بحث في حلم الجمال، جان برتليمي، ٢٣٢

إلا وترفع سلاحها في وجهي

ولا كتاب أشتره من المكتبة

إلا وينفجر بين أصابعي ...^(١)

وقد تمّ التوازن الجمالي في معادلة الزمن المعدني المتساوية الأطراف بشكل باعث على الدهشة ، فانضمام أشجار الغابة إلى رجال الميليشيات يمنع العصافير فرصة التسليح ، لأن المصافير تستكين على أغصان تلك الأشجار. والوردة التي تلبس الملابس المرفطة ستعطف من الحقل شاهرة السلاح بوجه الشاعر. ولما كانت السنابل مسلحة ، فإن الرغيف سيدس في طياته المسدس ، لأن إنتاج الرغيف رهين بالسنابل، ومادامت السنبلة مسلحة فلا بد للمسدس أن يندس في طيات الرغيف. أما الثقافة والديانة المسلحة ستورث الكتب التي تنفجر بين الأصابع ، لأن اكتساب الثقافة واعتناق الديانة متوقف في أحد أشكاله على مطالعة الكتب ، وما برحت الثقافة مسلحة فلا خير أن يكون من بين عدتها الحربية المتفجرات .

وضاعف نزار من مشاهد القبح لإحداث تأثير جمالي مقصود ((في خلق ردة فعل عكسية،

قوامها الرفض والبحث عن واقع بديل))^(٢) عن طريق إبراز سلسلة من المفارقات السلوكية والأخلاقية التي تجعل المتلقي أكثر انشداداً للصورة وذلك لأن التفاعل مع الحدث الصوري يكون أكثر حيوية وقوة عندما يكون مسبوقاً بتقشف وألم ومعاناة^(٣). فإدراك الشر متوجساً بسؤال (من أين يأتينا الفرح)؟ وانتظم عناصر إجابته في وحدة:

^(١) الأعمال السياسية الكاملة، ١١٨/٦

^(٢) مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ، التجلّيات الجمالية للقيح في قصص زكريا تامر

السلطة أمموذجاً ، د.عبد بركات ، هناء إسماعيل ، مجلد ٢٩ ، عدد ١ ، ٢٠٠٧ م ، ١٢٤

^(٣) ينظر: الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، د.جعفر الشكرجي، ١٥٩

التماثل ^(١) المجرد بين المعنويات، فإذا كان التفكير أسوداً فمرجعه إلى العقل الملون بالسواد وإذا كان الشر بادياً في الإنسانية فلأن دخيلة الإنسان نفسه سوداء. وقد دارت هذه المضامين حول النقطة البورية وهي (سيادة اللون الأسود) على الصورة الكلية للتعبير عن سخام الأفعال وريشاعة السلوك على وفق رؤيا التماثل ودلالية السواد في القصيدة :

من أين يأتينا الفَرْحَ ؟

ولولنا المفضل السَّوَادُ .

نفوسنا سَوَادُ .

عقولنا سَوَادُ .

داخلنا سَوَادُ

حتى البياضُ عندنا

يميلُ للسَّوَادُ ... ^(٢)

أجاد الشاعر في توظيف منعطفات البيئة بما تحويه من كائنات وجمادات لسبر واستشعار هول المفارقة بين ما كان وما هو كائن. كما أتقن الانتشار على صعيد المرجعيات الجمالية المتمثلة بالمجد والشرف والمثل العربية العليا الاجتماعية والدينية منها لصب لوحة القبح الهازلة أو المنيئة في شكل جمالي مؤثر ومشحون بدفقات البراعة الفنية. ففي قصيدة الاستجواب استحضّر الإمام بوصفه رمزاً دينياً، والمخبرين بوصفهم رمزاً للسلطة وأهلية الجنود تومع إلى مرتكبي جريمة قتل الإمام. ثم كرر الرمز الديني عبر التناظر (الدرويش) وبعث ما يدل عليه من جبهة ومسبحة وكشكول. وقد تلمس الحقيقة في جثة الإمام لأن الطعنات التي أودت بحياة الدرويش تحمل مؤشرات الجريمة التي ارتكبتها المخبرون، وما يلتفت النظر في هذه الفاجعة التداعي وتواتر المعاني للوصول إلى الإجابة الشافية (من قتل الإمام) ؟ :

^(١) ينظر: فكرة الجمال، هيفل، ٦٦

^(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٩/ ٤٤٣

من قُتل الإمام ؟

المخبرون وملأون عُرفي

مَنْ قُتل الإمام ؟

أحذية الجنود فوق رقبتي

من قُتل الإمام ؟

من طعن الدرويش صاحب الطريقة ؟

ومزق الجبة ..

والكشكولة ..

والمسبحة الأنيقة ..

يا سادتي :

لا تقلعوا أظفاري ..

بُحْثاً عن الحقيقة ..

في جثة القتيل، دوماً ، تسكن الحقيقة^(١)

ويتجسد القبح في الجريمة المتكاملة بامتلاء الغرفة بالمخبرين التي تأدى عنها قتلهم للإمام ، وأحذيتهم المسلطة على الرقاب تؤدي إلى قتلهم للإمام ، ومزق الجبة والكشكول والمسبحة ينتج عنه قتلهم للإمام ، وكذلك طعن الدرويش وقلع الأظافر يحملان بصمات قتل الإمام. وهذا يؤشر إلى أن في جثة القتيل تنوي الحقيقة. وهكذا تدور الجريمة وتغلق في حلقة مفرغة من قتل الإمام ؟

(١) الأعمال السياسية الكاملة ، ١٢٣/٣ - ١٢٤

أحسن نزار نحت قسمات القبح الثابت في جسد المجتمع عبر تحولات الأفعال السلوكية هذه المرة ونوازع إرادة الشر التي ثلكت أمتة فأوصلتها إلى انعدام الثقة بكل ما تقوله السلطة الجائرة، لأن الصوت هو الصوت لا يمكن تغييره والعزف بذاته نشاز. بيد أنه في هذه الصورة أوقف سحراً جديداً، وولّد المفاجأة والهجوم غير المنتظر^(٢٢) على ما هو تافه وسطحي كالمكاز، أو ما هو طبيعي متوارد كالأطفال وقوس قزح مشوهاً أو محولاً إياه إلى شيء غريب مثير لانتقام الآخر (صديقة) التي استدعاها نزار بوصفها مخاطباً عليه إدانة مآل البلاد التي ألغت دستور الإحساس بالشعب ودفنت مطالبه حتى وصلت إلى إطلاق النار على الحمام والغمام والأجراس خشية من صدح الحمام والأجراس ببشائر الخير والسلام، وكنما لجود الغمام بالمطر :

لا تبقي، صديقي، بكل ما تقوله الحكومة .

فعرّفها مكرّز ..

وصوّثها نشاز ..

المخبرون .. كسروا عظامنا

وشعّنا ...

مشي على عكاز ...

صديقة العمر التي ..

أقرأ في ضوئها الماساة

صديقة العمر التي تقسم المنفى معي ..

والحزن .. والشتات ..

نحن شعوب تجهل الفرخ

(٢٢) ينظر: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، د. عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية

العامة، مصر، ١٩٧٢م، ط١، ٧٤/١

أطفالنا ما شاهدوا في عمرهم

قوس قزح ..

هذي بلاد أقفلت أبوابها ..

والغت الإحساس ..

والغت الإحساس ..

هذي بلاد تطلق النار على الحمام ..

والغمام ..

والأجراس ... (١)

وينتج عما سبق أن اهتمام نزار بالقبح يعني تشكيل الواقع جمالياً عبر سلطة الصورة التي أشار من خلالها إلى شعرية الحدث الممتزج بالطرافة والسخرية للتعبير عن منطوق السلطة الظالم. ومن دون شك أن التصوير الشعري للقبح في منجز الشاعر يرتبط برغبته في أن يهيب الواقع ذاته المبدعة لتطهيره والقضاء على شناعته. كما تبين صورته الشعرية أن مثل الأشياء البسيطة التي ارتكز عليها في التجسيد الفني لا تهتمه بقدر ما يهتمه تصوير علاقات التوتر والصراع بين الخير والشر الذي يسمو فوق الأشياء، محتاجاً إلى القبح إنما احتياج ليس رغبة في تشويه الواقع بل لإثارة الشعور الطبيعي بالتعبير الجميل وتوليد الإحساس بالصدمة والرفض في نفس القارئ عندما يلتقي بالنص، فتراوده دخيلته للنفضة على الواقع الأسود. وقد امتازت صورة القبح بقوة الإيحاء لما تضمنته من عمق إنساني عجوب وراء اللغة الخفية التي تبتلع المصاني وتهضمها محيلةً الخارجي إلى داخلي عمق وبالعكس حسب كينونتها.

(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٦ / ٣٨١-٣٨٢

الفصل الثالث

فلسفة الجمال

في صور نزار المادية

المبحث الأول : الطبيعة والمرأة

أولاً : الطبيعة

منذ أن وجد قباني ضالته في مساحات الإبداع الشعري المفتوحة باتت الطبيعة والمرأة المتشجعتان بالألوان المعبرة ورافد تدر عليه جلالاً وتفيض خيلاً. وكثيراً ما اندمجت العناصر الثلاثة لتشكيل صورته الجمالية مواشجاً فيها بين الطبيعة والمرأة واللون فيحل الثلاثة في أحاب واحد منها، فتسمو بإبداعه هذا على العناصر الإبداعية الثلاثة حين يصوغ خلقاً جديداً يحمل موقفاً جمالياً خاصاً به يدعو إلى النظر الدقيق والتأمل والتكيف الكامل مع موضوع صورته. فنزار يعبر عن تكافؤ الصور مع غاياتها في شحن المتلقي بطاقة جمالية مصدرها الطبيعة التي تكاثرت وتنوعت إلى الحد الذي استحال العصفور الدوري إلى قطة ليل وحشية، والمدينة إلى حقل لؤلؤ وطاووس ماء، والكتابات التي تسقط كالكرز الأحمر، وسنبلة القمح مكسورة بين الشفتين بينما تلبس المدينة البحر سواراً في معصمها، وتدخل السفن في مياه عيني فتاته الإقليمية^(١). وقد جاء عالمه الشعري زاخراً بالأشكال الهندسية أو العنوية المستمدة من الطبيعة. وما فتئت صورته الطريفة تتلمس حياة الطبيعة الزخرفية وتكتسب وحدتها منها وتستمتع لندائاتها الداعي إلى إسقاط ذاته المتفتنة على جوهرها عبر البدائل المتحققة في التوحد والحلم والتكوص، وربما دخلتها التماهيات الأسطورية والتاريخية في سلوك مرتبط بالمكان الكوني.

(١) ينظر: مرابا متعاكسة، مقالات نقدية، أمين البهرت الريحاني، ١٤٧

صورة الطبيعة في أعمال نزار ذات وجود فيزيائي وقوام ظاهري وإطار شيمي، منصهرة في وحدة واحدة تبحث عن ذاتها في الموضوع الطبيعي. فتقمصت تلك الصورة ذلك الجسد الطبيعي مطبوعة بطابع الإحالة النفسية والكيان التخيلي، ومنتمة إلى تلك الردهة المظلمة التي دعت الفنان إلى نسج صورة محكمة بعلاقات متبادلة.

أما اللون فقد تكتشف بوضوح في الموقف الجمالي الشعري، إذ وهب لصورة الطبيعة في شعر نزار تمام اكتمالها ودقتها، لأنه هو الذي يحقق الجمال للصورة ويجعل الكمال لحياتها^(١).

فلم تنهض صورة الطبيعة والمرأة والقيم والمعاني النفسية إلا من خلال التوافق والتناغم اللوني على وفق القوانين الجمالية، ومن ناحية أخرى نجد نزاراً قد بحث في صورته الطبيعية اللونية أجواء من الخواطر والأحاسيس مبدداً ما في نفسه من دفين صبر التدرجات اللونية المقتنة. هذا ما استدليه أكثر الصور انتشاراً وصدى في المجموعات الشعرية، صور الطبيعة الملونة.

وما انفرد المبنى الصوري الجاهل من حياة العصفور نقطة مركزية دارت حولها كليات صور الطبيعة إلا غاية الشاعر من تجسيد الفكرة التي تشوي في صورة العصفور (الحرية). وقد جسد الحرية تجسداً حسيماً عيانياً، وخصب الإحساس به عبر الانطلاق وتكسير القيود، ثم تلمس في هذا الكائن المرتكزات الجمالية الدقيقة المتمثلة بالحركة^(٢) التي تمنح ذلك العصفور قدراً كبيراً من الحيوية والرشاقة التي تصبر بدورها عن حالة إرادية مصحوبة بالفرح أو السعادة^(٣)، تنسجم وإرادة العصفور في حرية العيش والانفكاك من أسر الأقفاص. كما عمق الشاعر الدلالة الجمالية بإضفاء اللون الرمادي بوصفه معادلاً للعصفور المقتصب الحرية (المسجون) لأن جذران السجن عادة ما تكون

^(١) ينظر: النقد الجمالي، أندريه وشار، ٣٧

^(٢) ينظر: دراسات ومقالات في النقد، منظور فلسفي، د. محمد شبل الكومي، تقديم د. محمد عناني،

الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٤، ٢٠٠٨م، ١٧٢

^(٣) ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ٦١

رمادية. وما يلتفت الانتباه مبنى الصورة العام الذي تمّ في حلقة درس نقاشية حوارية تبادل الرأي والآخر بين الابن وأبيه أي بين المتذوق والرسام :

يضع إيني غلبة ألوانه أمامي
ويطلبُ مني أن أرسمَ له عصقوراً..
أخطُ الفرشاة باللون الرمادي
وأرسمُ له مربعاً عليه قفلٌ.. وقُفبان
يقولُ لي إيني، والدمشةُ عملاً حينه :
(.. ولكنْ هذا سيجنّ..)

ألا تعرفُ، ياإيني، كيف ترسمُ عصقوراً ؟؟))

أقول له : ياوَلَدِي.. لا تؤاخذني
فقد نسيتُ شكلَ العصافير...^(١)

ثم ييلور نزار لوحته الطبيعية بالبحر فيمدها بسيل موضوعي سيكولوجي تدل عليه موجات البحر ذاته سعة وعمقاً وهي بدورها تتوازى مع الحرية انتشاراً وامتداداً. كما استوعب المشهد البحري رؤيا الطوفان الجليلية والجميلة^(٢) في آن واحد، جميلة لأنها القوة التي تعيد للأرض شبابها وحياتها وتقهقر القبح في ردائها، وجميلة لأنها طاقة تدمير شامل لا تحمّد ولا تقيد فضلاً عن إثارتها للمشاعر المصحوبة بالخوف والحذر والرعب. ويبلغ حس الصورة أشده حين ينسحب النشاط الشعري في أفق اللون إلى منطقة موقوفة بحساسية الأنا الشاعرة إذ تسهم منطقية اللون الأسود في مركزية السلطة الواقعية مشخصة بأنفعال الرقابة والحجر على الكلمة المعبرة.

^(١) الأعمال السياسية الكاملة ، ١١٥ / ٦

^(٢) ينظر: في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، د.أحمد عمود خليل، ١٠٠

فيقول :

يَضَعُ إبني عُلْبَةَ أَقْلَامِهِ أَمَامِي
وَيَطْلُبُ مِنِّي أَنْ أَرْسِمَ لَهُ بَحْرًا..
أَخَذَ قَلَمَ الرِّصَاصِ ،
وَأَرْسَمَ لَهُ دَائِرَةً سَوْدَاءَ..

يقولُ لي إبني :

((وَلَكِنْ هَذِهِ دَائِرَةٌ سَوْدَاءُ، يَا أَبِي..
أَلَا تَعْرِفُ أَنْ تَرْسِمَ بَحْرًا ؟
ثُمَّ أَلَا تَعْرِفُ أَنَّ لَوْنَ الْبَحْرِ أَزْرَقُ ؟..))
أقولُ له : يَا وَلَدِي..
كُنْتُ فِي زَمَانِي شَاطِئًا فِي رَسْمِ الْبَحَارِ
أَمَّا الْيَوْمَ.. فَقَدْ أَخَذُوا مِنِّي الصَّنَائِرَ
وَقَارِبَ الصَّبَدِ..
وَمَنْعُونِي مِنَ الْخَوَارِ مَعَ اللَّوْنِ الْأَزْرَقِ..
وَاصْطِيَادَ سَمَكِ الْخُرَيْدَةِ. ^(١)

وتكشف العلاقات الديناميكية الفيزيولوجية عن فئنة الصورة التي أفرزتها
التعادلات اللونية اللون الأزرق وهو اللون المدلّهُ بالصفاء والعمق وهو لون الحوار
السامي بالنسبة للانا الشاعرة، واللون الأسود المتصف بالضيق والكبت. كما ينم هذا

^(١) الأعمال السياسية الكاملة، ١١٦/٦

التعادل عن تحريك الفضاء البصري لترسيب الفاعلية الدلالية في ذهن المتلقي تحت عنوان الحرية التي تتغلدى بها أحشاء قصيدة نزار.

وللأسماك حضور جمالي في مائيات صور نزار الرامزة إلى الحرية والانطلاق داخل السجن المائي، مستعذباً حياة العوم في جوانب البحر وأغواره، وممارساً لعاطفة الحب في انفتاح وانفلات دوغما حَجَر أو رقابة لأن الأفاق أكثر سعة ورحابة وتتنافى مع حجرات الضيق إذ يقول :

لماذا لا يُحِبُّ الناسُ.. في لينٍ وفي يُسْرٍ ؟

كما الأسماكُ في البحرِ..

كما الأتَمَارُ في أفلاكها مجري..^(١)

ولعل أول ما يلاحظ في هذه اللوحة الموازنة الطريقة بين صورة القمر في كبد السماء حيث نسق الارتفاع، وبين صورة السمك في قعر البحر حيث نسق الانخفاض إلا أن لكل منهما بعداً جمالياً خاصاً، ففي توسط القمر في كبد السماء منظر هياج شعوري مكمل بنغمة الاستحواذ الجمالي حيث الإشراق في وسط معتم مظلم، وفي طفو السمك على سطح البحر، حركات إيقاعية تتماوج مع انسيابية الحياة التي تستأسر الناظر ليوصل معتته الجمالية. بيد أن الرابطة بين الاتجاهين (المرتفع، المنخفض) (القمر، السمك) (السماء، البحر) مسافة الحرية التي تستأهل ممارستها أفقاً مرتفعاً لأن الارتفاع دال على السعة، والعمق الممتد لأن في الامتداد دالة على السعة أيضاً.

اعتمد نزار على الإشعاع الحركي المتدفق من الحصان لتكوين صورة الطبيعة. إذ تتم حركة الحصان عن التوازن الحيوي أثناء الخطو الوثيد، بينما تشف الحركة السريعة والقوية كراً وفرأ عن الحب العنيف حسبما يتخيله الشاعر حتى يغدو الحصان رمزاً لتلك العاطفة الثائرة التي تجهل منطق الهدوء في أثناء التفريج عنها. ومن المذهل في المشهد

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ، ٦٠١/١

التداخل بين الأقاليم الثلاثة - إن صبح التعبير- المرأة المستحضرة في الخطاب المضمر (الكاف في حبك)، والطبيعة المستدعاة (الحصان) والعاطفة المتموضعة في (دهسة الحب)، إذ نهض هذا المرتكز بجمالية الصورة وروعة الأداء الفني :

يدهسي حبك... مثل حصان قوقازي مجنون^(١)

وقد رصع نزار صورته بأنماط الطبيعة الصامتة معلناً الإشراق والعلاء في إطلالة الشمس وفي نضارة الورد وانتشار الضوء، وهناء العافية متخذاً من التنوع الشكلي جسراً للعبور إلى بؤرة الصورة (الإشراق) وإسناده إلى فتاته التي تبدو أنها جميلة تتفاعل مع جمالها إلى الحد الذي جعله يسرد تلك الأوصاف في الطبيعة للتدليل على بهائها وإظهار فنتة طلعتها. إلا أنه جعل الشمس تستأثر بالأولوية والتقدم لكونها أول ما يشع سناء في باكورة الصباح :

يا وردة البحر، والضوء، والشمس، والعافية..^(٢)

فتكرار دالة الإشراق في أكثر من مدلول ولد إيقاعاً انتشارياً على أكبر مساحة ممكنة لتشكيل المشهد الجمالي على وفق الالتفاف حول المدلول (الإشراق).

ثم يندفع الشاعر تجاه السماء حيث جمالية النجوم الجاذبة لأثر الكثرة^(٣) في حيز كبير يتسع لانتشارها وهيمنتها الضوئية. كما استوقد الإشارة الجمالية من خلال الإحساس باللامتناهي المستوحى من بعد السماء الشاسع وكذلك الإحساس بالتألق وتوهج الضياء في كبد الظلام ولكن الطابع الحسي للشعور بهذا الموضوع (النجوم) اتخذ مساراً آخر بسبب استحالة الظفر بتلك المرأة التي دخلت فوق ادعاء الخيال والنوال مثلما هي النجوم يستحال الوصول إليها إلا بانعكاسها على صفحة الشبكية أو سطح الماء

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ، ٤١ / ٢

(٢) المصدر نفسه ، ٩٥ / ٩

(٣) الإحساس بالجمال ، جورج سانيانا ، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ، مراجعة وتصدير د. زكريا نجيب عمود ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، د. ط. د. ت. ، ١٢٤

ليلاً، ثم تحول الهوى إلى سراب خادع لأن مسافات الظفر بالفتاة شاسعة إلى حد التيه والضلال فهي حلم أو طيف خيال :

أريدك...

أعلم أن النجوم

أروم

ودون هوانا تقوم

تقوم^(١)

وكان للطبيعة واللون أثرهما الجلي في إثراء الصورة بالحضور الجمالي والحضور النفسي الذي تعبق به علاقات التوازي اللونية للطبيعة، إذ وام نزار بين بياض الزهرة وخضرة السنبلة لهاثاً وراء تجمد الحياة بنضوج الأمل وانبعائه بعد رقعة الأسى وقسوة فقد الأب أو الأم، وجرياً خلف التجدد بعد توجع الأرض من شحوب الخريف.

إن المصورات التشبيهية التي أدخلها نزار في المقن الشعري، صارت تؤثث المشهد على نحو يبرهن صوت الحزن والجفاف، كما نهضت بفلسفة الصورة القائمة على فكرة الحو وتغييب الحياة ثم القدرة على بعثها من جديد بصورة أكثر نضاعة وثاقاً لأنها مسبقة بتقشف الألم. ولا ننسى أن الصورة انفتحت على تنوع مدهش وتطور هائل في إطلاق الدلالة، بحيث غدا المشهد تجرية طويلة ملتحمة على وفق خصوصية التضاد في النص بين الجماد والحركة وبين الحياة والموت، وبين الفرح والحزن وبين الأمل والتشاؤم من خلال تفجير الطاقة اللونية (الأبيض والأخضر والأسود الذي استدعته صورة الليل دون التصريح به) :

من بحار الأسى، وليل اليتامى

^(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٢ / ١

تطلع الآن، زهرة بيضاء
من شحوب الخريف، من وجع الأرض
تلوح السناهل الخضراء^(١)

وتبدو ظاهرة تلوين الأشياء بغير ألوانها الحقيقية في المعجم النزاري استعمالاً فنياً
انكأ عليه ليفرز عمقاً دلاليًا، يفوق الدلالة السطحية أو المباشرة للون^(٢). ثم لأداء مهنة
جمالية تستهدف متلقي الرسالة الشعرية بأقصى درجة من السرعة والإمتاع لئلا ينفك من
إسار القصيدة إلى أن يضرب ناقوس الختام. فيقول:

والقمر الأخضر..

عاذ أخيراً كي يتزوج من لبنان..^(٣)

فسياق المتن الشعري يحمل دلالة جمالية عامة مستقرة في صورة (القمر الأخضر)
لأنه قمر يخالف المؤلف مما يبعث بالتعجب في ذات المتذوق خروجاً من العادة إلى
اللاممكن، والذي يبدو أن القمر قد خادر لبنان في أثناء سني الحرب العجاف فما عادت
تنبض بالحياة والنضارة، ولما انقضت تلك الحرب وقضت على جمال المدينة عاد القمر
كي يتزوجها من جديد. وهذا يضيف دلالة الإقتران الأبدي بين الجمال ولبنان المتمثل
برابطة الزواج^(٤). كما حمل السياق الشعري مبدأ التطور^(٥) أو التوالي في الانتقال من
أجزاء سابقة زمانياً للبنان إلى أجزاء لاحقة عليها، وهذا واضح جداً بالنسبة لحال المدينة

(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٤١٠

(٢) ينظر: المجلة العربية للعلوم الإنسانية، التشكيلات الدلالية للألوان في النص الشعري عند نزار
قباني: اللوان الأحمر والأخضر نموذجاً، هائل طالب، عدد ٨٧، سنة ٢٠٠٤م، ٢٢، ١٩٥

(٣) الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٥٨٧

(٤) ينظر: المجلة العربية للعلوم الإنسانية، هائل طالب، ١٩٦

(٥) ينظر: سلسلة علم النفس مقدمة في علم الفن والجمال، الشيخ كامل عويضة، ٧٤

قبل الحرب وبعدها مما يحقق جمالية الصورة بفعل المفارقة بين زمنين، حيث تجاوزت لبنان زمن العقم إلى زمن الإخصاب والحياة.

وبعد رفقة الصورة الجمالية للطبيعة نفق على أن شعر نزار امتزج بالطبيعة عناصر وصفات ولوناً وحركة ومفردات وعلاقات لكونها المصدر الأول الذي يمرض طاقات الجمال في نفسه، معتمداً على ذوقه الذاتي وخبرته لتكوين عالمه الجمالي الخاص. ونستطيع القول إن الإستراتيجية المهيمنة على مستويات الصورة كلها الحسية^(١) التي استثمارها استثماراً جمالياً لا تكاد تخلو قصائده من ظلالها.

ثانياً : المرأة

إن الجمال في أحد أطيافه هو ((صورة الطبيعة منعكسة على المرأة))^(٢) معنى هذا أن جمال الطبيعة كله بما فيها من ذلربات وحركات وموجات وخطوط وألوان متناثرة في تسمات وجه المرأة وملامح قلدها ونسيج شعرها وهندسة جسدها المشع بالخطوط المنحنية والزوايا المتتوية التي تتم عن انسيابية جسمها ورشاقة حركاتها. كما يوجد في مختلف المنحنيات جسمها إيقاعاً منسجماً أي أنك في كل منعطف من المنحنيات تشعر بالوضع السابق وفي الوقت نفسه تحس بالجلدة والتغير^(٣). لذا أمنت المرأة قيمةً جماليةً قادرةً على بث المتعة في النفس لأنها تجمع إلى جنب جمالها جمال الطبيعة الذي يستفز متأمله بالمشاعر الجمالية. من هنا اتخذ نزار المرأة مثلاً تدوياً على نحو تفصيلي وعلى وفق مزاج تحليلي ملأه ذلك النمط صفة التقديس الجمالي عبر قدرته على الخلق والإبداع الفنيين.

تحول أفق المرأة إلى رمز لفنه وتجسيد لصورته الجمالية المدخمة بمعطيات الطبيعة التي امتزجت بها فأكملتها، ونهلت صفاتها فأحكمتها، فلم يثق نزار لمعني فتاته إلا في

(١) ينظر: نبرات الخطاب الشعري، د. صلاح فضل، ٢٩.

(٢) مفاهيم العقل العربي، د. علي القاسمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٤م، ١٣٨.

(٣) ينظر: مبادئ التدقيق الفني والتنسيق الجمالي، سامي رزق، مكتبة منابع الثقافة العربية، د. ط. د. ت،

خضم البحر أو خضرة الحقول ليشهد بأن العيون زرقاء أو خضراء، ولم يلف جسده بشعرها إلا في الليل الطويل الخالك ليصرح بأن الشعر أسود طويل، ولم يرَ فُلقة غرتها إلا في ظل إشعاعات القمر ليفتح بوابة الإشراق من مُحياها، ولم يتهاو في درك ثغرها إلا في شتاء الثلج ليركز على حنوها ودفتها، ولم يأنس شلتى بوجنتيها إلا في ياسمين بيته الدمشقي، ليضعف من تورد خديها. حتى براءة عاطفة الحب المتبددة على توأمه (المراة) تراءت له في سنجابة بيضاء، وإذا اشتد العنف بعاطفتها فهي حصان قوقازي مجنون.

هاهي قصيدة نزار تقترح جمالية محددة بأرضية المرأة كما وجدت نفسها ذات لحظة تغفو على مهاد الطبيعة الأسرة لتجتلب دقائق أنوثتها الخالدة، ولتستقي علائق صورتها من قوانينها الجمالية، وليندى خيالها من عذب هديرها المستمر. لهذا وذاك شاهد قباني انفجار وجدته في تحولات الفصول وبالتحديد في شهر أيلول لأنه الحلقة الأخيرة من مرحلة نضج الثمار التي عادة ما تولد في الربيع إذ تورق وتتفتح البراعم لتفسح المجال للثمار، فقرة النضج المتكامل في أيلول، موازياً بين فتاته الحلم في قمة النضج والرقي، مترسماً خطو الحب بانتهاء صاعد إلى الأعلى. وهنا تكمن المحطة الارتكازية التي نزلت عندها كليات الصور المتنوعة والمنساقاة بتكرار نبرة الارتفاع من الداخل إلى الخارج أو من الأسفل إلى الأعلى من موسيقى المياه الجوفية إلى ليبرالية المصافير. فحدث الجمال في المشهد بفعل التنوع المتبادل الذي أدخله نزار في حيز قصيدته لينعكس المشهد الطبيعي بمبادلة الدور إلى اندفاع الوجدان وتدفق العشق نحو سكته (المراة) :

عندما يأتي أيلول

أسمع تحت جلدي موسيقى المياه الجوفية..

وأكتشف أن حبي لك..

هو جزء من حركة القُصُوف

وكيمياء الأرض،

وانبثاق الينابيع ،

وارتفاع السنابل،

وتحولات البحر ،

وحريّة المراكب ،

وليبرالية العصفير.^(١)

ولما نسلك دهاليز قصيدة نزار لنصل إلى نقطة المركز نمرّ بتنوعات متبادلة هي التي تهدينا إلى تلك النقطة : فموسيقى المياه الجوفية تعني الصخب والهيّاج في جوف الأرض مما تأدى إلى تفجر نحو الأعلى. وحركة الفصول هي حركة تصاعدية متجهة نحو التطور الزمني. فكل لحظة زمنية سابقة أو حاضرة تستشرف لحظة زمنية لاحقة وهذا يعني الصعود في تراتبية الزمن نحو الأعلى. وكيمياء الأرض جملة من التفاعلات التي تنتج صوراً تصاعدية باتجاه التطور والأطوار مثلما الحمم البركانية المتفجرة نحو الأعلى. وفي انبثاق الينابيع تنفجر مياه الجوف إلى الأعلى. وارتفاع السنابل تثلثه نحو سنبلة القمح مرتفعة بشمايل دقيق عن سطح التربة مما تندفع نحو الأعلى. وتحولات البحر تنتجها حصيلة الحركة التجمعية مدأ وجزراً، أي هبوط الماء ثم صعوده من الأسفل إلى الأعلى. أما ليبرالية العصفير فهي جنوح المصفور بفطرته التكوينية إلى التحليق في السماء من الأسفل نحو الأعلى. وكذلك حركة العشق هي اندفاع من الداخل إلى الخارج أي صعود نحو الأعلى.

تمثل الشاعر آيات الجمال في وجه المرأة، لأنه أول ما يطالعه من فنتها المتفشية في لون البشرة كصفحة بيضاء، ونصف جمال الوجه مرده إلى البياض المشرق الذي سلب الشاعر عن كل شيء حتى الاستيعاب والرؤية فراح يتأمل شدة سطوعه :

إن وجهك الجميل

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٩/ ١٨٤

أصبح صفحة يضاء

لا أرى فيها شيئاً

ولا أقرأ شيئاً..

ولا أستوجب شيئاً..^(١)

وفي معرضة أخرى كان جمال الوجه الإشراق والبريق كإشراق الفضة ويبدو
أن هذا الجمال هو الذي يستأثر بعثيان نزار نفسه :

أعطني لوجهك قرصة

حتى يذوّختني بفتوة..

ويغسلني بفضية

ويقرأ لي مساء

ما تيسر من كتاب الياسمين...^(٢)

ولا تنضج صورة الوجه الجميل إلا بعد إسباغ العيون الواسعة. وقد انفتحت
دلالة أنساع تلك العينين من جسور الفرات، أما دلالة سوادهما فقد انفتحت في صورة
الليل :

بعينيك..

تفتح ليلاً [...]

كل جسور الفرات..^(٣)

(١) الأجمال الشعرية الكاملة، ٢٤٧/٩

(٢) المصدر نفسه، ١٦١/٩

(٣) المصدر نفسه، ٢٧/٩

ومما يلحظ في هذه الصورة قوة التعبير الفردي عند نزار، إذ تفتح الدلالات عبر إستراتيجية اللون الأسود المؤدى في مفردة (ليلاً) - يعني الإحياء باللون دون رؤيته - وتنسرب صفة العين (الاتساع) عبر المد المكاني المطروح في التركيب الإضافي (جسور الفرات).

ولم يقتصر الشاعر على سر جمال العين بوجه محببته بل شرع بسرد مواضع الجمال تنازلياً حيث استقرت صورته على القم المشتعل على الأسنان. فرسم ابتسامة مودوده بلون عاجي تحقق في مفردة الثلج المتعري ليخلع الصفاء واليباض على الأسنان :

كلما حدثتُ فيها ضحكت

وتعريّ الثلجُ في أسنانها ^(١)

وقد أسدل الشعر على اللوحة الشعرية جمالاً فائقاً، ومن دون شك فإن قباني تقصى الشعر الأسود الطويل في لوحته، تناسباً مع وجه الفتاة المتلألئ والعيون الحوراء. فاسترسل في قصة فتاة الجواثر (جميلة بوحيد) إلى أن استوقفه شعرها العربي الأسود مماثلٌ بينه وبين صيف البلاد العربية الطويل، أو شلال الأحزان الذي لا ينضب ليمنح الصورة طابعاً أثوياً مضمخاً بطول شعر الفتاة :

والشعرُ العربيُّ الأسودُ

كالصيفِ..

كشلالِ الأحزان ^(٢)

كما وصف جسدها بأنه ذو لون مخري أسمر، محافظاً على السمات الجمالية للجسد العربي المنحوت بالشجرة، عاداً هذا اللون هو اللون الجمالي السائد في البلاد العربية بالنسبة للمرأة :

^(١) المصدر نفسه، ٣٧/١

^(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٤٩/١

الجسدُ الحمريُّ الأسمَرُ

تنفضهُ لَمَسَاتُ التَّيَّارِ^(١)

وصدر نزار عن ذوق جمالي عربي تملكه في خصلات الشعر الطويلة إلا أنه لم يصرِّح بتلك الصفة بل أفردا في سياق يلزم حبيته بأن تهب الفرصة لشعرها حتى يدور حول الأرض أو حوله ملايين السنين كناية عن طوله فيقول :

أخطي لشعركُ فرصةً

ليدورَ حولَ الأرضِ..

أو حوَّلي..

ملايينَ السنينِ..^(٢)

ولم يقدم نزار نموذجاً الجمالي دون الاحتفاء والتأمل بالقامة المائسة الموهمة للرائي بأنها تتحرك حركة طليقة خالية من كل جهد عضلي كأنما يحركها النسيم. وقد أكد الجماليون بأن الجمال يتموضع في الحركة الرشيقة التي تنفق جهداً قليلاً من القوة^(٣). فعبر الشاعر عن مستدق الخصر النحيل ضاماً إليه القدمين الصقيلتين، ومما يؤلف الظهير الجمالي بين الخصر والقدمين، النعومة والبريق المنسوج من عقد التشابه بين بروكار الخصر وسيراميك القدمين، مؤمناً بأن

(١) المصدر نفسه، ١/ ٤٥٢

(٢) المصدر نفسه، ٩/ ١٦٢

(٣) ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ٥٤

* البروكار: من أشهر وأفخر أنواع الأقمشة الحريرية التي تمتاز بها سورية، ينسج من خيوط الذهب والفضة والحرير وهو ذو رسوم وأشكال متنوعة. ينظر: [www. Syriangate . com](http://www.Syriangate.com)

انطلاقة الإلهام الشعري ونهايته من أجزاء هذا الجسد الفاتن لأنه طالما مكث متأملاً في مكونات جماله :

وكان الشِعْرُ يتدبّر من بَرُوكَار* خَصْرُكُ..

ويتهيء عند سِرَامِيك* قَدَمِيكُ.^(١)

كما استعرض نزار نموذجاً جمالياً آخر بسرد شعري أسطوري لفتاة قد لا تكون عربية وهذا ما تبيّنته فرشاته الفنانة حسبما رسم على صفحة قصيدته من عيون خضراء في هيئة طير، وشعر طويل لم يفصح عن لونه :

.. وكان في بغداد يا حبيبي، في سالف الزمان

خليفة له ابنة جميلة..

عيونها.

طيرانٍ أخضران..

وشغرها قصيدة طويلة..^(٢)

والواقع لم يختار الشاعر من الأشكال الطبيعية الماثلة لذهنه سوى أكثرها دلالة على حسبه بالمرأة، ولم يختار أيضاً سوى ما وجده أشد معادلة له في ذاته، أي ما يالغه منعكساً في قمة مشهده اللذاتي وتأهبه لحظة الموقف الشعري أو تجرئة القصيدة التي عاشت فيه بدافع الإلهام كموضوع حي، فسرعان ما تحول نصه إلى كيان صوري أنشوي مشروط بمنطقه، داخلاً شعوره - أي شعور المتلقي - بآليته التكوينية وعركاً مسارات التخيل عنده لكي يتقن قراءة المهيمنة (الجسد الجميل) في كل نص أو صورة.

*السِرَامِيك: عبارة عن طين مطبوخ تضاف إليه جملة من الأكاسيد لكي يصبح مادة صقيلة شديدة السطوع والبريق.

^(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٥٥ / ٩

^(٢) المصدر نفسه، ٥٠٦ / ١

المبحث الثاني : المكان

المكان : هو الفراغ المنتظم في علاقات هندسية ومقاييس جغرافية هذا بالنسبة للمكان الجغرافي. أما المكان الشعري أو الفني فهو الفضاء المفتوح المتركب بفعل العلاقات التخيلية والومضات الحدسية، المحكوم بالبعد الحقيقي الواقعي والمنضبط بالحس الوجداني للذات الخالقة، والمشيح بالأيديولوجيات والرموز الدلالية.

ويتضح من هذا التحديد في أحلاه الفرق بين المكان الجغرافي أو الهندسي وبين المكان الشعري. حيث المكان الهندسي يمثل مجموعة من الأحياز والزوايا المتحججة في أقيسة خاصة، بينما المكان الشعري يغدو ((عمولاً نفسياً خبرياً))^(١) تهتدي إليه الذات المبدعة وتستنير بهوج إشعاعاته سواء أكانت زمنية ماضية ملقوفة بالذكرى يصفلها حس الشاعر لكي تتحول إلى دالة شعرية متداولة بين المجموع المتذوق أم كانت وهجاً جمعت أشعته غيلة الشاعر ونسجت وجوده خيوط الحلم والذاكرة ودعمت أركانها مستويات التحوير الإسقاطية فيتحول المكان على أثرها إلى خلفية جمالية مقصودة بذاتها بعد أن كانت دالاً على الاحتماء الإنساني والاتجاه الحميمي المشترك بين البشر.

وقد جرى نزار وراء هذا المبدأ ليبراً وحدة الجو الشعري على وفق نفحات المكان المنسربة لوعيه، وليسقط رؤاه على اللحظة الدرامية التي لا تقوم دون مكان يكشف عن هويتها وأحداثها وصراعها وبعدها النفسي والتاريخي والعقائدي وقد يكون البعد أسطورياً إذا ما تصاعد النص إلى الموروثات القبلية. لذا يبرز المكان في صورة نزار بوصفه وسطاً مثالياً متداخلاً الأجزاء متناصاً مع الحقيقة الوجودية. وقد ثمست إحداثياته مع مركزية العواطف والأفكار، وهدفت تلك الصورة إلى تقريب الأمكنة الغائبة في الماضي من ذهن المرء المعصري، وإحياء معالمها الدارسة عبر صبها في إطار تجسيدي جمالي متفرق الاتجاهات والأمضاء.

(١) مضمرات النص والخطاب في عالم جيرا إبراهيم جيرا الروائي سليمان حسين، إتحاد الكتاب العرب،

دمشق ١٩٩٩م، دط، ٣٠٤

وقد انتظمت الإحداثيات المكانية في عالم نزار بأنساق متنوعة، متراسة على وفق حيثيات الموقف الشعري فنستطيع أن نطل من بعض النوافذ التي يفتحها المشهد الشعري، لنرى جمالياتها المكانية في ظل منطق جديد يوائم بصورة عميقة بين ظاهراتية المكان واستبطاناته النفسية على وفق رؤية الناقد والفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار في كتابه ((جماليات المكان)) وبين الرؤية المنهجية الجديدة التي قدمتها الدكتورة ابتسام المدني في دراستها لجماليات المكان في ((الجنة في القرآن الكريم دراسة جمالية))، إذ ارتكزت تلك الدراسة على عرض معايير فلسفة الجمال على زوايا المكان في الجنة من خلال القرآن الكريم لبيان ما خضع من تلك المعايير لصور المكان الوجدانية وما يمكن أن يستشف من معايير أخرى لم تلحظها فلسفة الجمال. فاستطاع البحث هذا أن يرصد أنواع الأمكنة في شعر نزار، منها :

الأمكنة هي شعر نزار

١. المكان الحميمي الأليف

١. البيت

هو الموضوع الذي تتجذر فيه أصول الوجود الحقيقي للإنسان، فينطق تدريجياً بمرتع الطفولة، وقيم النشأة، وحجرات الترع، وملاجئ الماضي الذي أصبح كياناً متخيلاً عاشه قباني بوصفه تجربة قادته إلى تجسيدها في صورة حميمة دائمة متماثلة مع طابع البيت الذي يضمه بدفء. ومن غير شك نألف في صورته المكانية نوعاً من الانجذاب الحلمي لموطن السكنى فلا تكاد ذكرياته تتجاوز حدود عمله الأول المتناثرة في كل ركن من أركان البيت القديم.

وإذا قرأنا صورة أزقة قرطبة الضيقة نستشعر على الفور أن نزار يمضي وراء موضع مثالي يتنسب إلى ماضيه فتنبعث من صميمه أجمل صورة مضادة - البيت الدمشقي - الذي نجاه في الأزقة الضيقة فأعادته إلى الورا زماً ومكاناً، ففي أكثر من مرة يخرج من جيبه مفتاح البيت العتيق بدمشق :

في أُنْزَقَة قرطبة الضيقة..

مددت يدي إلى جيمي أكثر من مرة..

لأُخرج مفتاح بيتنا في دمشق..

أحواضُ الشمشير.. واللَّيْلُكو.. والقرطاسيا..

البركة الوسطى، حينَ الدار الزرقاء

الياسمينُ الزاحفُ على أكتاف المخادع..

وعلى أكتافنا..

النافورة الذهبية، طفلة البيت المدلّلة..

التي لا تتشفّ لها حُجُرة..^(١)

إذ تنكشف أمام المبدع منطقة من التاريخ العتيق جداً حيث تتغلغل فيها أقدم
الذكريات

المتيحة للشاعر استرجاعها لحات من أحلام يقظته فيها، دمجاً بخياله بين القديم
جداً وبين المستعاد من الذكريات في مكانه الشعري^(٢). لكي يُحيي تثيرات السعادة التي
استدعتها الذكريات المختزنة في الذاكرة المبدعة^(٣).

أما قيم الجذب الجمالي فتكشف - ريثما يُفتح الباب - المكتنزة في صحن الدار
حيث بركة المياه الزرقاء الوثيرة بالياسمين والليلك والشمشير. كما تتوسط تلك البركة
نافورة ذهبية لا ينقطع هدير دفق مياهها من أسفلها إلى أعلاها. وقد ألزم الفنان صورة
النافورة بمحمار المشابهة الذي يتجلى في تكثيف التداخل بين الأثر المتشج والأصل الذي

^(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٥٤١/٣

^(٢) ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٠م، ط١، ٤٣

^(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٤٤

أخذ عنه لحكاية النموذج وتمثيل الواقع من أجل رؤيته بشكل أفضل وتأمله بدقة ورؤية^(١)، فوازن بين توسطها في فناء الدار، وما يمكن أن تستقطب بذلك الأنظار، وبين طفلة البيت المدللة التي عادة ما تكون موضع استقطاب الآخر. كما أسهمت دقات المياه المتصاعدة بانطلاق الصوت من أسفل الجوف إلى أعلاه عبر عملية التنفس، ببساطة وتلقائية في بلورة فكرة التشابه التي توارت خلفها جمالية البيت المستدعي.

وأراد الشاعر لكانه الأليف أن يكتمل قوامه الجمالي فبشه شذرات الحياة والحركة^(٢) الدأبة وهي قيمة جمالية كسرت جمود فناء الدار بخفقات الحمام هبوطاً وصعوداً، لأن النفس الإنسانية تمثل النغمة الواحدة الرتيبة فتتميل إلى عكسها^(٣) :

وأن الحمامَ الدمشقي..

مازال يلعبُ في صحن داري.^(٤)

وفي موقع آخر ينتقل الشاعر إلى مكان خيالي يقع في مناطق مغايرة للمكان المباشر المتواجد في الواقع، ويغضغ للجغرافيات الخلمية التي لاوجود لها إلا في مساحاته الذهنية منها:

قالت : حرامٌ أن يكونَ لنا

على أراجيع الضياء.. بيتٌ ؟

يُفسِّلُ البريقَ شباكاً

وسقفة طرزة النبت

(١) ينظر: النقد الجمالي، أندريه ريشار، ١١-١٢-١٣

(٢) ينظر: مقدمة في الدراسات الجمالية، د. محمد علي أبو ريان، دار المعرفة

الجامعية، بيروت، ١٩٧٩م، ط١، ص٢٧

(٣) ينظر: تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، ١٢٣

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٤٣/٥

وفيه آلات الهوى كلها الكوب.. والقربة.. والتخت.. كمزول العصفور، أرضى به فيه الطعام السخخ.. والصمت^(١)

ذلك المكان الجازي الذي اعتمد قباني فيه على البلاغيات التصويرية الإخبارية البسيطة لوصفه وعرض مكوناته الخاضعة للعلاقات الإنسانية العاطفية بهدف تجسيدها بالتبادل مع التخيل لتقريبها إلى الإفهام. فكان البيت على صعيد وجداني خصب شديد على وفق مركّزات البساطة التي استحدثتها إحدائية منزل العصفور. وعامل البساطة في الصورة يظهر طاقة جمالية في المكان الذي تنوعت أجزاؤه. والركائز الجمالية في التنوع والبساطة تسبغ جمالاً مناسباً على البيت المشابه لعش العصفور، فالبساطة، كما قيل يرتبط جمالها بالتنوع إذ إن البساطة من دون التنوع لا تعد جمالاً^(٢). وقد وصلت عملية التشييد إلى تشكيل الشباك والسقف على نحو يتجاوز عتبة الواقع إلى ما قد يتناقض معها غير أن التشكيل يدخل في سياق حلمي مشحون بصبايات الضياع واللاوجود إلى أن تحول هذا البيت لواقع ذهني ملفع بأثاث بسيطة (آلات الهوى، والكوب، والتخت، والقربة) كما ظهر المغلق في سياق التشييد المكاني من خلال الصمت الذي يلف حنايا البيت ثم أشارت سكونية الصمت إلى فيزيقية البيت المتمثلة بالصغر، لأن الصمت يتنافر مع المد والانساع.

٢. المدينة

إن طبيعة المكان في المدينة تتسم بالانساع والمدى المفتوح، المشعر بالفخامة^(٣). فوظف الشاعر هذه البيئة المكانية في صورته مطبقاً عليها ثنائيات جمالية انسربت من ثقافته

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٠٣/١

(٢) ينظر: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، د. محمد أبو ريان، ٢٨

(٣) ينظر: مبادئ علم الجمال، شارل لالو، ترجمة خليل شطا، دار دمشق، ١٩٨٢م، ط١، ٦٦

وخبرته الفيزيقية :

بداخلي..

عمرت، يا سيدي، مدينة

عالية الأسوار والمداخل

لنصف مليون من البلهل..

ونصف مليون من الغزلان،

والأرانب البيضاء،

والأيتال..

فضاؤها، أكبر من أجنحي.

لهوئها، أبعث من لبوءتي.

وتجرؤها، أفرس من سواخلي...^(١)

وقد خلقت هذه الثنائيات بخياله الذي عمرت فيه المدينة العالية ذات الأنساق المتتالية (الداخل، الخارج)، (العلو، الانخفاض)، (الاتساع، الضيق). فأسبق الفنان إيقاع العلو في ارتفاع الأسوار والبوابات، وشكل نسقي المتسع والضيق من خلال التكتيف السكاني للحيوانات الأليفة في المدينة أما الضيق فقد أتى عنه عبر إبلاغية الأجنحة لأن الصغر مرتبط بدلالة الضيق، ومثلها السواحل التي انفتحت على اتساع البحر بفعل قرار العمق.

بدت الطاقة الجمالية في المكان الخيالي، على ركيزة الكبر والعظم والفخامة التي تنطوي على جمال فاتق ليثير في النفس الرهبة المشوبة بالإعجاب والمتعة، مما يشعر القارئ

^(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٢١/٥

بروعة العظمة والجلال^(١)، الذي يتسم بالخوف المقترن بشعور التسامي فهو يطغى علينا ويشعرنا بالرهبة بيد أنه يزيدنا سمواً^(٢). كما تنقل الطاقة الجمالية للسعة إلى نفوسنا صدى معتزلات وجودنا الخفية في طيات الكون الرحيب^(٣). وتوحي بالهدوء والسكينة لأن جاذبية الأماكن الرحية تنأى عن الاضطراب دائماً^(٤).

ومن خصائص الطاقة الجمالية في المدينة أن هذا الاتساع في الخلفية المكانية هيمنت عليه حركة الوجود الطبيعي الذي فرضته ألفة نزار مع الكائنات الجمالية المنزهة عن نفعية الغنص ونزعة الاستحواذ لذلك كانت صورة المكان تمزج بين السعة المكانية المقننة والتي أريد بها احتواء شطر من الفضاء الخارجي الجامد وتطويعه بالحيوية وبين احتوائها على تشكيلة طبيعية يستأنس التركيب الأسري بها.

وقد رافقت صورة نزار البنية الزمانية التي استجدت في الرقعة المكانية متمثلة بالدران حول التاريخ العريق والتوقف في المقطع الأول على تدمير الأثرية، وفي المقطع الثاني على بابل وما يولّف بين المقطعين البحث الدائب عن حضارة مضاعفة سبق وأن امتدت حدودها عبر آلاف الأحياز والأميال والأيام على بقعة خصيبة مترفة بالماء الذي أمدّها بطاقات الحياة لكي تنمو الجداول والشجيرات الصنصافية :

بداخلي..

أسست يا سيّدي، حضارة

عريقة كتدمر.

عظيمة كبابل.

حدودها، تمتد آلافاً من الأميال ،

(١) ينظر: المدخل إلى علم الجمال، د.نبيل رشاد سعيد، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط ٢٠٠١، ص ٢٠١.

(٢) ينظر: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، ج.ي.روم ستولنيتز، ٤٠٩.

(٣) ينظر: جماليات المكان غاستون باشلار، ٢٢٢.

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ٢٢٢.

فوق الماء..

والصفصاف..

والجداول..^(١)

ولا شك أن اتساع الحيز المكاني أكسب الصورة إحساساً بألفة المتناهي في الكبر^(٢)، لأن الحضارة عادة تحتاج إلى امتداد رقعة كبيرة لكي تحيط بالتجمعات السكانية للأفراد. والواضح أن صورة الحضارة تجمع بين الجلال والجمال في آن واحد. ففخامة الحضارة وامتداد رقعتها المكانية إلى آلاف الأميال يوحي بالجلال الذي يختص بما هو عميق ورحيب^(٣)، بينما الجمال يظهر في انسيابية الماء والجداول المزخرفة بالصفصاف المتهادي فوق سطح الجداول الذي يوحي بالجمال المتميز بالركة والنعومة واللطافة^(٤).

ب. المكان المستعاد أو المستدعى

يبرز في صورة نزار المكانية تواصل زمني متبلور لا يعتق ماضيه عن حاضره ولا ينزل مستقبله عن ماضيه. يتجسد ذلك التواصل بأضغاث التاريخ حيث الروضة الأندلسية التي تبت عليها الثقافة العربية على صفحة وجده المتأسف على الحاضر الذي غصبها حقها بالكي والنسيان بعد أن كانت مستقرة في المنطقة اللاشعورية. فاستدعى مدنها بوصفها حلماً ضلّ طريقه حتى أحضره قباني بأبعاده الفيزيقية الجمالية والذهنية المجردة عبر درجات تخيلية هائلة اخترقت فضاء قصيدته لكي تنعش مناطق السطوع المتمحورة في المكان التاريخي والحضاري.

^(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٥/ ٤١٩

^(٢) ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، ٢٢٣

^(٣) ينظر: مقدمة في الدراسات الجمالية، د. محمد أبو ريان، ٣١

^(٤) ينظر: النظريات الجمالية، إنوكس، ٤٦

فانطلق الشاعر من حيث توقف التاريخ على اضمحلال الزمن وانطفاء شعلته الأبدية بغرناطة مأثرة العرب المندثرة، وأورد نسقه المكاني في هيئة سردية إخبارية تبادلية الحوار بينه وبين امرأة أسبانية وجدها على مدخل قصر الحمراء بلا موعد :

في مَنْخَلِ (الحمراء).. كان لقاءنا

ما أطيبَ اللَّقيا بلا ميعاد

هينانِ سوداوانِ.. في حَجَرِهما

تتوالَّدُ الأبعادُ من أبعادِ..

هل أنتِ أسبانيَّةٌ ؟ ساءلُها

قالتِ : وفي غرناطةٍ ميلادي ^(١)

ويتابع نزار في سرد المشهد مصعداً من وتيرة ذكرى المكان مما يحويه من وجود وإحالات مكانية أخرى وطبيعة جميلة :

ما أغربَ التاريخَ كيف أحادني

لحفيدٍ سمراءَ من أحفادي..

وجهٌ ومَشَقِيٌّ.. رأيتُ خلالةً

أجفانَ بلقيسٍ، وجيدةً سَعادٍ

ورأيتُ منزلنا القديم.. وحُجْرَةً

كانتِ بها أُمِّي مُنْذُ وسَّادي

والياسمينَةُ، رُصِّعَتَ بنجومها

والبركةُ اللعينيةُ الإنشاد.. ^(٢)

^(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٥٦٩

^(٢) المصدر نفسه، ٣/ ٥٧٠-٥٧١

وقد اقتنص الشاعر التاريخ العربي في عيني الأسبانية السوداويتين وجسدها الأسمر، ناقلاً المكان التاريخي إلى الواقع المألوف والزمن المنقطع إلى الزمن المتصل المعاش عبر الشفرتين الجماليتين (العيون السود، والجسد الأسمر) لأن الفتاة العربية موسومة بجمال عينيها السوداويتين، وجسدها الحمري بخلاف الأسبانية الشقراء. ويبدو أن صورة المكان تجمع في جوانبها طاقة جمالية تظهر على شكل تناسق جذاب. فالوجه الدمشقي يتناسق مع أجفان بلقيس فتاته العربية وجيد سعاد يتناسق مع جديلات الياسمين التي كانت تملأ البيت الدمشقي القديم وكذلك البركة المائية التي تتوسط فناء الدار.

ويحذر نزار عبر الأمكنة والأزمنة في سفن الذكريات ليستكين بقرارة قصيدته على مرفأ يافا - المدينة الفلسطينية - حيث تتم الحلولية بين ذاته وبين بقعة مزهوة بالأحجار الغالية الجميلة، التفت حول نفسه فأدرك غاية جمالها المتوضع في التدفق نحو العلية^(١). وقد وردت في أشعة البرتقال الصفراء المظلمة على المكان كخيمة النجوم، أما الانحدار فقد استقطبته البقعة التي تؤدي قطعاً إلى الشعور بالتسافل الأرضي :

اكتبُ عن يافا، وعن مرفئها القديم

عن بقعة غالية الحجاز

يضيءُ برُفَّالها كخيمة النجوم^(٢)

ومن يحرق النظر في مرفأ يافا سيسبر غور كل ما يتصل بالضوء وانتشاره الجمالي ، ففي البقعة قطع متلاثة من الأحجار في الأسفل، ويضيء البرتقال فوق أرضها من الأعلى. ويتحلق قباني متوخياً المشبه به النجوم ليفتح بوابة روحانية تفيض بها نغمة العلو، لأن «(العلو) يتطابق.. مع «(الروحانية)»^(٣)، فالمدينة التي ضمت الذكريات الحزينة جراء احتلالها واغصابها أراد لها أن تفيض بهو روحاني أجمل من مادياتها.

(١) ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، ٥٥

(٢) الأعمال السياسية الكاملة، ٣٥/٣

(٣) جماليات المكان، جماعة من الباحثين، منشورات حيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٨م، ٧١

ج. المكان المفتوح

يشتمل التشخيص المكاني عند نزار على أنظمة جمالية دقيقة وهي ألفة المتناهي في الكبر والعمق والفخامة الهائلة^(١). ويواجه انفتاحية المكان بحركة التقابلات التي تنتهي بعكس السمات الشعورية على النسق المكاني. معنى ذلك أن الشاعر يستوقعه المكان المفتوح المتسع مثل الغابة أو البحر أو الصحراء فيضيف عليه بعداً نفسياً يتداخل وأشياء العالم الواسع، فيثب الروح المتمردة على الضيق في ذرات المكان الساكنة، ويحاول اشتقاق العمق والفخامة المتخفية في حدود المكان الكبير ليعيش لحظة نفسية مغروسة بالزوايا التي لا تعرف النهائية والانغلاق. إنها لحظة تبادل بين نمطين من العوالم : العالم الكبير الموضوعي، وعالم الانفعالات وكلاهما يتناوبان على أداء مهمة جمالية تنازع نزار منذ ولوج عالم الأمكنة الرحبة :

سرّة المرافء...

واحدة ظليّة فوق الرمال^(٢)

نزعت بنية المكان الجمالية إلى صمت الواحة المرتبط بالامتداد والسعة المتداخلة بالألفة والمنطوية على طاقات جمالية أساسها الجلال الذي يستثير بالنفس شعوراً رهيباً ومرعباً^(٣). وتكمن في صورة المكان قيم الطبيعة وسحر جمالها في فضاء يخلص بالكتبان الرملية وتعلوها السماء التي تمتد متقومة صوب الرمال حتى يمتزج لونها الأزرق بلون الرمال الذهبية، عندها يتصور المرء أن هذه السعة قد تجمعت في الجزئيات المتناهية في الصغر فيطارده بعقله تلك الدقة ويسمى إلى مواصلة الحياة.

وقد استمرأ قباني فكرة البحث عن الرحابة وسلطة الفخامة في مدينة ذات سماء مفتوحة تمنحه الشعور بالحركة لأن الانفتاح دائماً يتداخل مع الديناميكية ويتقاطع مع

(١) ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، ٢١١

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٢٢/٥

(٣) ينظر: النظريات الجمالية، إ. نويس، ٤٦

السكونية. فكلما اتسعت المدينة زادت الحركة فيها، ثم أن هذه المدينة المتألقة تتحول إلى رؤيا عميقة الكشف عن ظلمة نفسية مغلقة على ذات الشاعر أراد الانفكاك عنها فطالعا بشفافية الانفتاح المتلمضة في سماء المدينة المفقودة :

أبحث عن مدينة

سماؤها مفتوحة كدفتر الكتابة..^(١)

د. المكان المخلق

قد يكون للمكان المخلق جمالية حلمية تستشري في دقائق الذكريات الغافية على الأركان والخزائن والصناديق والمقاهي والأكواخ... وغيرها. إذ يستدعي قباني مخزون الذاكرة البعيدة ويبحث النور مجدداً في حيزٍ مظلم أخذ صدارته في نطاق القدم المرتبط بالطفولة تارة، وشغفه بتلك الأماكن تارة أخرى، لأن هذه الأمكنة تنطوي على مرجعية سيكولوجية يشعر المرء بإزالتها بانتفاء الرعب والتهيب والضياع^(٢) الذي تعرف به الأماكن المفتوحة وتكسبه إحساساً بالألفة والتكديس وعدم الانفراد بالنفس^(٣). فيقول :

حبك.. سردابٌ مخبري

فيه ملايين الأبواب.

فإذا ما أفتحُ باباً..

يُغلقُ بابٌ..^(٤)

^(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٢ / ٩

^(٢) ينظر: التفضيل الجمالي (دراسة في مايكولوجية التدوق الفني)، د. شاكر عبد الحميد، ٣٧٨

^(٣) ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثة نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط١،

١٧١٤م ١٩٨٥

^(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٤٠ / ٥

وقد وُلف نزار في السرد المكاني توليفاً فنياً بارعاً حينما جاوز المجرد (الحب) إلى السرداب المسكون مسحياً ، ويعتور السرداب نسقي (الانغلاق، السعة) فلما يحتوي السرداب ملايين الأبواب يعني أنه واسع جداً، ولما كان هو سرداب تحت أرضية البيت إذن هو مغلق. تنفجر الصورة المكانية عن طاقة جمالية يلفها الغموض والتعقيد، فالمكان سرداب مسحور مسكون بالمجهول إلا أنه يحوي ملايين الأبواب التي ربما تغلق أو تفتح. وقد قيل إن ثمة علاقة وطيدة بين الجمال والغموض أو السرية لأنه يدعو النفس إلى التأمل والملاحظة والتطلع مراراً وتكراراً كما ينقلها إلى عالم خيالي غريب لاعهد لها به^(١). ولا يبرح نزار هوائته في البحث عن زاوية داخل المكان المغلق المطعم، ليحجب حوار مع سيدته فيها ويستودعها سرّه بعد أن ساق النص إلى ومضة نفسية متولّبة في الشرود نحو الجماد لاستنطاقه أو إشعاره بدلاً من يجهلون مقاساته في الحوار :

أبحث عن زاوية صغيرة في مطعم

تصفي إلى حوارنا..^(٢)

وتنغم تلك الزاوية المكانية بشحنات جمالية بألفة المتناهي في الصغر حيث المكان الذي يستقر فيه صمت الوجود النفسي فينعطف إليه المرء دائماً بحثاً عن الصوت الخفي وشروداً من المكان الكبير المتجاوز لكل الحدود^(٣).

أظن بعد مطاردة الصور المكانية في النص الشعري أنها اتخذت نفحات ماضية جمالية ترسخت في خيلة الشاعر فألهمها الأنساق الجمالية بشتى صنوفها وأدخل عالمه المكاني معايير استوجبتها جمالية المكان المثقلة بالأعباء العاطفية.

^(١) ينظر: الفنان والإنسان، د. زكريا إبراهيم، ١٤١

^(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٢٣/٩

^(٣) ينظر: جاليات المكان، غاستون باشلار، ١٧٧-٢٠٦

الفصل الرابع

التجربة الجمالية

في صور نزار

المبحث الأول : تفاعل الشاعر مع الصور الجمالية

التجربة الجمالية :

عملية اتحاد شعوري واستغراق ذاتي وغمّاس عقلي تأملي يستند على الذات . ويكلمة أخرى تعني إستثمار الموضوع بوعي الذات كله بحيث يسلخها عن العالم المحيط، مُحَلًّا إياها في صميمه لمدة لحظات زمنية قد تطول أو تقصر بحسب درجات التأثر. ثم تنقطع تلك الذات عن الموضوع مصحوبة بالتمتع أو الارتواء الجمالي دون الرغبة في حيازه أو امتلاكه. ولعل هذا ما يميز التجربة الجمالية عن غيرها من التجارب، أي أن الوعي المتذوق يستقر عند الموضوع الجمالي للتمتع دون غرض أو غاية أخرى^(١)، فضلاً عن كونه إحساساً يهد الرغبة الملحة في إقراره بعد أن تذوقه الوعي كلياً في الحقيقة من خلال التأمل^(٢). والفنان يخلق أثره الفني على هذا النحو التجريبي التأملي المحدد بقسمات الإيقاع النفسي ودقائق الانسباط الخيالي فيحصل التفاعل الجمالي مع الصور. وقد لا يحتاج إلى البرهنة على تجربة الشاعر الجمالية التي تجمع بين التأمل والإبداع والتعبير، لأن الأثر الفني لا يتحقق إلا بتحقيق الرؤية الجمالية عبر تخضخض خلاق تبلور

(١) ينظر: المدخل إلى علم الجمال ، د. نبيل رشاد ، ٥٠

(٢) ينظر: الثقافة الأجنبية ، ذاتية القيم الجمالية ، كيرت جي. دو كاس ، ترجمة عبد الودود محمود العلي ،

عدد ١ ، سنة ١٢ ، ١٩٩٢ م ، ١٣٢

فيه أبعاد الموضوع، ثم يعيد الفنان تركيب عناصره في علاقات جديدة، ويذهب أشياء في وعاء الخلدس والعاطفة حتى يستوي ذلك الموضوع صورة فنية سبق أن تفاعل متوحداً بحديثاتها، مستنفراً جل طاقاته في سبيل رسمها. لذا توالت المواقف الجمالية النزارية في مجال صوري تقاسمه حركة تفاعلية تداولية التأثير بين مضمرة الشاعر وموضوعة السطح الظاهر التي تستبطنها الصورة. تلك الصورة التي أفرزتها تجارب نزار الذاتية أو المكتسبة مما أثارته ذبذبات المشاهد والأحداث الاستطيقية في وجدانه المتوتر بلحظة من لحظات تداعي خياله متداخلاً مع الموجودات الفيزيقية والمعطيات الروحية لذلك المشهد أو الحدث معبراً عن زمانه النفسي، منخرطاً في تجربة إبداعية مستندة إلى ما يراه هو لا ما يراه عامة الناس. وهذه الرؤية مركزة على قرارته الفنية التي تذوقت وتأملت ثم أبدعت وخلقت .

ولسوف نطل بنواظرنا على طيف واسع من عينات التفاعل بين نزار قباني وبين مدخلاته الجمالية التي أعجبت صوره المستعرضة في النصوص الشعرية كقوله الذي يتوهج تفاعلاً جمالياً:

كيف يأتي الربيع، ولا تكونين معه .

وكيف يتشكل قوس قزح ..

ولا تكونين معه ..

وكيف يشرق الشروق، ولا تكونين معه ..

وكيف يغرب الغروب، ولا تكونين معه ..

وكيف نلن الحمايم زفافها على شبابيكنا ..

ولا تكونين معي ... ^(١)

^(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٢١٨/٥

يصدر الشاعر في إبداعه للمشاهد عن تجربة جمالية شكّلتها جملة من المحسوسات الاستيطيقية المتمية إلى حقل البيئة الطبيعية مثل : قوس قزح، والريبع، والشروق والغروب الشمسي، وأسراب الحمام، انفعّل بها وتأمّلها لأنها استحوذت على ذاته فاستطاع أن يصوغها صوراً عامرة خصبة لأن ما رآه من مناظرها بحث في نفسه ((جمهرة من الأشكال والأطيان))^(١) لكي يحقق إرادته في صورة المرأة التي تخيلها تأتي مع الربيع - وهي هالة تغمر الحياة بالخصب والتجدد - وترافق قوس قزح بعد ظهوره في الأفق، وتشرق مع الشروق، وتغرب مع الغروب، وتعلن لحظة التقائها بالحمام بعقد من الخيال الحال أو الوهم المستمر لتلك المرأة. فاختلاط الشاعر بالجمال الطبيعي حفزه على خلق في على وفق منظومة انفعاله بالمحسوسات المذكورة. وقد تبدّت في أرجاء هذا الخلق (المرأة الوهم) التي تشرق مع إشراق الشمس ومع حلول الربيع وفي تعالي قوس قزح طاقة فائضة عن النفعية تأنس بها النفس^(٢). أما في زفاف الحمام وحين تنزل الصورة إلى عالم المادة والنفع لا تكون معه، فالتفاعل النزاري يريد أن يبقى - المرأة التي يحب - جمالاً محضاً، فالجمال لو تنزل إلى الغايات النفعية تحبو حدته فكان الاصطناع الخيالي القباني للمرأة الوهم خالياً من النفعية مما أبداع في الصورة جمالاً رائعاً فوق الجمال الذي انفعّل به نزار قبل تشكيله لهذه الصورة.

وفي تجربة جمالية أخرى يقول نزار :

بلقيسُ

لا تتغيّبي عني

فإنّ الشمسَ بعدك

لا لثميءٍ على السواحل ..^(٣)

^(١) فلسفة الفن في الفكر المعاصر د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦م، ط١، ص٧٠

^(٢) ينظر: اللجنة في القرآن الكريم دراسة جمالية، إيتسام المنني، ١

^(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٦/٤

انطوى المشهد الشعري على محسوس آخر يبدو أن الفنان قد تعايش معه معايشة جمالية فالمنظر يستأثر النفس إذ تتساقط الأشعة الذهبية من الشمس على السواحل المائية الزرقاء. بيد أن نزار أسبغ على المشهد عاطفته المتأججة لمغيب بلقيس - زوجه الثاني - مشفعا للذة الجمالية بنبرة حزن وكآبة لأن الجمال ربما يكون في غاية تأثيره وبه لمسة حزن أو كدر من أجل تأثير أعظم وأشمل^(١). وقد أسبغ الفنان على الصورة لبوساً موشحاً برونق الجمال الواصف للكدر، إذ اختلجت أعماقه خيبة أمل من جراء عزوف الشمس عن إضاءة السواحل، فمداد ضوتها يعني إطلالة بلقيس وهكذا يتفاعل الحدس الجمالي عند نزار ليجرد بلقيس عن المواجهس التفعية ويحصرها بتلك اللوحة الجمالية التي توازن بين الساحل والشمس فيه لا تضيء، وبين صورته في وهج تلك الإضاءة.

ولم يتوقف الشاعر عند تحديد نمطية علاقته بالزوجة بلقيس التي تعدت لتشمل الأمومة حين تحالط الحبيب، فـ(زينب وعمر ونزار) دخلوا جميعاً في تقاعص جمالي موحد:

بلقيس ..

كيف تركبنا في الريح ..

نرجف مثل أوراق الشجر ؟

وتركبنا - نحن الثلاثة - ضائعين

كريح تحت المطر ..

أترأى ما فكرت بهي ؟

وأنا الذي يحتاج حبك .. مثل (زينب) أو (عمر)^(٢)

(١) ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، الجمالية، ر.ف. جونسون، ٧٤

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٨ / ٤

فاسترسل نزار في سبر أغوار هذه العلاقة مستقصياً ما انطوت عليه نفسه من تفاعل مع دوال جمالية متمظهرة في اهتزاز أوراق الشجر، وريشة من زغب تحت المطر، ليعبر بكلية تامة عن فقدته بلفظ، عامداً إلى إكمال خياله ليحدث في النفس الإحساس الجمالي كما أحدث التناسق في تكوين المشهد المؤلم - فقد دفع بلفظ وقت البرد - وقد التمس الفنان مبدأ الخلود في إبداعه الجمالي فلا يجد الفنان مندوحة عن أن يتنزع تلك المحسوسات من دائرة الطبيعة الفانية لكي يستبقها في سجل الفن الذي يضمن لها الخلود^(١). ومعنى هذا أن الطبيعة الجميلة لا تلبث أن تحتل مكانها فوق أذرع الأعمال الفنية لكي تنبض بالجمال الخالد. وقد استبقى نزار عناصر البيئة الجمالية في علاقة بمودوده قياساً بتلك العناصر (الريح، وأوراق الشجر، والريشة تحت المطر). فأوراق الشجر ترتجف برداً بتلك الريح، ودفع بلفظ يسكنها، والريشة المبلولة كسيرة لاتطير، ودفع بلفظ ينمونها، فكان انفعال نزار يحير تلك الصور من العالم المهدهد بالفناء إلى العالم الخالد ليرسمه مشهداً فنياً يقبع في سجل الاستمرار.

والحق أن نزار شديد الانفعالية بمرحلة الطفولة^(٢)، التي كوّنت أعماقه ومزاجه، وكشفت دُجى إبداعه، لكونها مرحلة كامنة في اللاشعور مطبوعة بالأمان والحنان والاستقرار النفسي في وسط عالم مضطرب قائم فنّر له أن يخربش على جدران النجوم بمشيئة مطلقة كما هي مشيئة الطفل في أحلامه وسلوكه، إذ تنم عن تلقائية روحية مسحورة بالحب والجمال :

وأنا - وأرجو أن أظلّ كما أنا -

طفلاً يخربش فوق حيطان النجوم كما يشاء

حتى يصير الحب في وطني بمرتبة الهواء^(٣)

(١) ينظر: مشكلة الفن، د. زكريا إبراهيم، دار مصر، القاهرة، د. ط، ٨٩

(٢) ينظر: النرجسية في أدب نزار قباني، د. خريستو نجم، إشراف د. جيبور عبد النور، دار الراشد

العربي، بيروت، لبنان، ط ١٩٨٣، م ١، ٧٤

(٣) الأعمال السياسية الكاملة، ١٢/٣

فقد عكست بديهية الشاعر تفاعله مع الواقع عكساً خلاقاً يزيح ضروب القياس والتوقع ليكشف في فنه عن التماهي مع المثال الذي تمسده أطوار الطفولة النقية. فعالم المثل أو المثال يفيض جمالاً، ويسفر عن التوحد بالذات، ويتجه نحو الحقيقة والألوهية، مبتعداً عن كل غاية نفعية، فتتجلى في العالم الروحي الصور الحسية المنطوية تحت قيم جمالية^(١)، تتبدى في طاقة فن السعي النزاري الدؤوب وراء الذات المترصدة لعالم الطفولة. وربما اتسعت دائرة الانفعال الروحي في صورة نزار حتى كأن روعة عجبته أهدأت إلى فنه روعة ليلة القدر بكل ماغويه تلك الليلة من خلفية روحية جمالية :

رائعة أنتو كليلة قنّز ..^(٢)

فأعلن الشاعر عن الانشداد لقيس النور الإلهي الذي يثله الله - عزوجل - في النفس الإنسانية بتلك الليلة، فينبجس في الذات الكادحة إلى ربهها شعور بالسكينة والسلام ويغلبها عن الإحساس بالصراع والتمزق لأن الإحساس بهذه الليلة إحساس جمالي. فالجمال هزة عاطفية في الروح وشعور عارم بالرضا والاطمئنان^(٣).

وتتجلى الطاقة الجمالية في مناخ الصورة لتسيطر للشام (عن الألهي وعن الاهتمامات الأكثر محرراً للإنسان، عن الحقائق الأكثر جوهرية للروح)^(٤) فتدح شرارتها في ليلة كليلة القدر، إذ انفعل الشاعر بمجالها الروحي فنقله إلى حالة التجسد محاولاً أن يبدو بلا بون عن أحاسيس الصوفي حين إشرافاته في ليلة نزول الحقيقة السماوية .

^(١) ينظر: الموسوعة الفلسفية العربية، د.معن زبادة، على البريد الإلكتروني:

www.neelwafurat.com ، ١٠/ ٣٣٥

^(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ٤/ ١٨١

^(٣) ينظر: الإحساس بالجمال، جورج ساتيانا، ٣٨٣

^(٤) الفن في العصر الحديث، جان ماري شيفر، ترجمة د.فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق

١٩٩٦م، ط١، ١٢

وتظل معايشة الشاعر الجمالية مقرونة بالمرأة مركزة على الجزء الأكثر أهمية في الحالة الانفعالية :

رأيتُ بعينيكِ برهانَ ربي

وشاهدتُ نورَ اليقين

وشاهدتُ كُلَّ الصحابةِ والمرسلين^(١)

إذ لفَّ تلك العيون برهان الله وقد توهجت ((قيمة الجمال المبني على الحب))^(٢). فغار في الأحماق حتى أشرق على روحه نور اليقين فتفاعل مع ذلك الجمال حتى تزوجت الإشراقات الروحية مع الواقع، فتحطمت الحواجز بين الأزمان فلا ماضٍ بعد رحلة نزار في تلك العيون، فهامو يشاهد الصحابة، لا بل حتى المرسلين في يقين تلك العيون، وعلى الرغم من ماديات قباني نرى خضوع القطرة الإنسانية التي فطر الله الناس عليها عنوة إلى ما يشبه الحب الصوفي المتشرب بالجمال التسامي عن الماديات الفانية: فقد قهر الجمال ماديات نزار فتفاعل مع العيون بسوط من الخلاص الروحي والصفاء النفسي، فقليل أن الجمال الروحي يخلص النفس من ثقلها المادي، ويحررها من شتى الأعمال الجسمانية التي تبعث لذة الغرائز، حتى تغدو حياة وجدانية خالصة^(٣)، ترتفع عن النفعية لتقتصر على اللذة الروحية المستمدة نسج أنغامها من تموجات العينين .

وقد حكم التفاعل الجمالي على الشاعر بنظام التداخل وتقنين التجربة الشعرية بالضوابط الجمالية الممتدة على صفحات الوجد :

نحن تشابهُ حتى المَحْشَى ..

ونتداخلُ حتى المَحْو ..

تتداخلُ أفكارنا .. وتعايرنا ..

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٥/ ٤٦٢

(٢) مبادئ علم الجمال، شارل لالو، ٥٣

(٣) ينظر: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، ٢٤٢

وأذاثنا .. وثقاثنا ..

وشوولنا الصغيرة ..

حتى لا أعرف من أنا ؟

ولا تعرفين من أنت ؟ ^(١)

فما عاد نزار في تقاعله الجمالي يميّز عن ذات المحبوب إذ أوصله قهر الحب إلى بوتقة التشابه ولات مناص منها حتى فثيت الذات بالذات في تمازج متخطو عالم الواقع، متسلق إلى عالم الروح ، ليخرج إلى الحتمية المتمثلة في انتفاء معرفة الأنا من الآنـت عبر مسارات التداخل وزجّ الذاتين في لهوات الانصهار والذوبان الروحي فتتضي النفعيات المادية الجسدية بهذا التساكن الوجداني، وتموت اللذات المادية الزائلة ليشرق الجمال الخالد. ويبقى الشاعر متفاعلاً بالجمال ، متقمصاً الوجدانيات إلى حد التبادل الروحي المستمر بين العالمين ^(٢).

وتتجلى التجربة الجمالية للشاعر في مشهد آخر :

كُـمِـرتْ جِـراؤُ اللـونِ مـوعـدُنا

في الغيم، تحت نوافذ الشرق

بمراية الغيروز .. وحلثنا

وعلى ستور المغرب الزُرْقِ

رمع العبير تسوح قُرُوثنا

ورديّة .. عطريّة الحُفَّتْ ..

وطعامنا ورق الورود .. وما

في الليل من نغم ومن عشق ^(٣)

^(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٧٢٢ / ٩

^(٢) ينظر: مشكلة الفن، د. زكريا إبراهيم، ١٨٦

^(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٢٠ / ١

من تجليات إدراك نزار للجمال، خصوبة خياله وعبقريته الفنية، وكانت الحرية التي أباحها نزار لنفسه مصدراً لظهور تفاعله الجمالي فموّده مع الحبيبة تارة يكون الغيم مكاناً للقاء، وتارة أخرى تحت نوافذ الشرق ومن هناك يتخذ الخيال أجنحة تحلق به على مرافق الفيروز، ومستور المغرب الزرق، مستكماً عدة الرحلة التخيلية من طعام وعطر ووسائل ترفيه. فينحسر شعور الفنان في دائرة الصورة، وتنعدم قدرته على الفكّك منها لأنها متسلطة على مشاعره وانماهاته السلوكية، وتلك ماهية اللذة الجمالية السيطرة والاستحواذ على مساحات الخيال والذاكرة^(١). فنعثر وراء الصورة الاستطبيقية على التنوع المترابط بين الأجزاء الجمالية المحسوسة (جرار اللون، والغيم، ومرافق الفيروز، وورق الورود، والنغم) الذي اشتد حضوره في ذهن الشاعر، حتى راح يقدّم رمزاً تخيلياً جديداً يستمد طاقاته من الأبعاد الجمالية لهذه المدركات. فيكون الموعد بمستوى جمالي يناسب جماليات ذلك التخيل، لأنّ الذهن مشبع بطاقة جمالية مستقاة من المردود الواقعي المكوّن للصورة. ثم تنفجر في الصورة طاقة جمالية فائضة عن المطلب النفعي متمثلة في الظل المتسلط على المشهد، فأمّعة الرحلة لم تكن من احتياجات الواقع وإمكاناته النفعية، فيغدو ورق الورود طعاماً للمرتحلين، ليسد الرمق الجمالي، وكذلك نغم الليل وما تطرب به الأسماع من شكوى الغبين ولواصهم.

ومن البديهي الإعلان بلا هوادة أن نزاراً ذو خبرة جمالية تشكل جوهرها من التناوب الفعال بين ذاته والموضوع السائد في المحيط، منسجماً وواقع الأشياء والطبيعة، ومضطرباً بسد التفاصيل البسيطة والمعقدة حولاً أنظمتها إلى دستور مبتكر ومساومة فنية مع الواقع تحلل وتقارن وتزاوج وتعارض وتفرض مألوفها من قدرات جمالية للتأليف بين المتخالفات بلغة الألوان والأضواء والأشكال الثابتة على أرض تأرجحها هزات العاطفة وتذبذبات الشعور .

(١) ينظر: الإبداع الفني، محمد عزيز نظمي، ١٥

ويمكن القول إن التجليات النزارية تلك تعرض صور التطور الجمالي في نقل أحداث وأخبار الأنا المبدعة إلى روضة الشعرية. فربما تلمصت هذه الذات شخصيات عديدة، وحلت في أحياز متنوعة ومثيلات حسية حميمة إلا أنها على الرغم من هذا وذلك عبّرت عن توقها المستمر في التفاعل الجمالي مع المدخلات الطبيعية وغبر الطبيعية وأثبتت الفرادة في تجربته الفنية.

المبحث الثاني: تفاعل المتلقي مع الصور الجمالية

إن تواصلية المتلقي مع الرؤية الجمالية للمرسل عملية تالية لتذوق الفنان لأن تجاوب نفسية المتلقي مع الموقف الجمالي يشبه إلى حد ما تجاوب نفسية الفنان حيال الموقف عنه. إذ يقال: إن انحراف المستجيب إلى مايعانيه المبدع من انفعالات يعني استشعار المستجيب بمحتويات ليست من استشعاراته ولا تعبيراته فيتفاعل مع جمالياتها وينتس عن مكبوتاته بكيفية مقبولة فنياً كما هي الحال عند الفنان^(١). وبذا تكون عملية تفاعل المتلقي مع العمل الفني عملية تذوق واستجابة وتقييم وخلق، أي أن القارئ مبدع آخر للنص. يمكن لإبداعه أن يمنح الصورة الشعرية طاقات تأويلية جديدة وإبعاداً مرتبطة بصميم القصيدة العميق. كما تتم مشاركة المتلقي للشاعر في تجربته الجمالية من خلال أدوات توصيلية متمظهرة في الإيقاع الصوري والإيقاع الموسيقي والإيقاع المضموني والكناي والسياسي النصي، حتى تستطيع هذه الإيقاعات أن تعمل في الذات المستقبلية عبر التأثيرات الشعورية التي تستحوذ على المتلقي وتلون الذات تلويناً مطلقاً سلباً أو إيجاباً كما يشاء المرسل. بيد أن الإيقاع الصوري يستأثر بالانفعالات الشعورية أكثر مما تستقطبه بُنى القصيدة، لأن كل صورة إبداعية تستكنها شفرة جمالية خاصة يمكن بعد تفكيكها التوصل الشعوري مع عضوية القصيدة بأسرها، كما أن العنصر الصوري يحتاج إلى رؤية تأملية متفحصة أكثر من احتياجات العناصر الأخرى، لأنه يحمل في طياته قيماً وأحداثاً تتجدد باستمرار التأويل التخيلي. فقراءة صورة جمالية ما عندما تحيل إلى المقابلات

(١) ينظر: أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، د. عبد الكريم خالد، ١٢٧

الحرفية أي الدلالات لا تشير إلى مدلولاتها الأولى إنما تترأى إشارات الصورة من خلال منظار متمتج فيه الحقيقة بالجزأ والحسي بالتجريدي والمرئي باللامرئي، فتتشر إمكانات التأويل والفهم في فضاء جمالي مفتوح وخصيب .

وعلى وفق هذه المنطلقات توخى نزار من صوره هدفاً كشفت عنه شراكة المتلقين والاندفاع نحو عالمه الشعري المغم بالطزاجة والطرافة، وجهده الجمالي المتدفق في حالات سايكولوجية مجسمة بأشياء محسوسة ذات محتوى ومضمون يواصل الآخر انفعاله بها لأنها ثرية ملونة بأصباغ الواقع وأطياف الأيديولوجيات. فوردت تحركات المرء الداخلية في محاور جديدة تنفتح على إشعاعات الصورة الجمالية لكون الجمال في التجربة الشعرية ربما يعزى إلى التناسب الطردي مع مقدار الميل الحاصل للذات المتلقية نحو الصورة^(١).

أما إمكانات تفاعل المتلقي الجمالي التي توافرت في النص القباني فيمكن قراءتها في محاور عدة اتصف بها نصه الشعري :

١. التنبؤ أو الحدس الجمالي :

إن طابع اللذة الجمالية المنبعثة من صور نزار، يتضمن توقعاً لإسقاطات المتلقي وانفعالاته على الأشياء المدركة المعقدة منها والبسيطة إلى درجة شعوره بأن اللذة صادرة عن تلك الأشياء الخارجية لا عن مواطن المتذوق^(٢)، نتيجة حدس قباني بأثر تلك المدركات لحظة استيعابها داخل النص، ومدى التفاعل الذاتي بقايلتها الجمالية بالشكل الذي يقرب معايشة المتلقي الجمالية من معايشة المبدع الأول للنص^(٣).

(١) ينظر: الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، هنتر ميد، ترجمة د. فؤاد زكريا، مكتبة مصر، القاهرة، د. ط. د. ت،

(٢) ينظر: سلسلة علم النفس مقدمة في علم الفن والجمال، الشيخ كامل عويضة، ١١٤

(٣) ينظر: التنظير والإجراء، دراسة في أشكال أداء القصيدة في الشعر العربي الحديث، د. عبد الرحمن

غركان، مؤسسة المنار العراقية، التجف الأشرف، ط١، ٢٠٠٦م، ١٣٩

فيتحرك المتلقي بإزاء النص من خلال قدرة الباث المتصلة بالإيماء والموصولة
بحدود التشويق الخارجى مما يكسب النص عمقاً ونماسكاً فنياً من طالع النص حتى
نهايته. ومن تلك النصوص قول نزار :

بالرغم ممن حاصروا حينك ..

يا حبيبي .

واحرقوا الحضرة والأشجار

بالرغم ممن حاصروا نواز

أقول : لا غالب إلا الورد ..

يا حبيبي .

والماء ، والأركان .

برغم كل الجذب في أرواحنا

وندر الغيوم والأمطار

ورغم كل الليل في أحداقنا

لا بد أن يتصمر النهار ...^(١)

إذ يتجسد حدس المتلقي أو تنبؤه الذاتى في مفردات الطبيعة الموحية بتوتر الحياة
وإضطرابها بفعل فاعل (الاحتلال) نحو : الحضرة والأشجار المحترقة، والعيون المحاصرة،
وانقطاع الماء، وندرة الغيوم والأمطار، والليل المخلق. إذ يمثل في نفس المتلقي شعور أنى
وتفاعل مع وحدة الياأس التي سيأتي بعدها غد مشرق أفرزته سياقات الصورة التي توقظ
الحدس بالنصر والظفر (برغم كل) و (لا بد أن) .

^(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ١٣٣ / ٥

ويبدو أن الصورة الكلية مشفرة بطاقة جمالية، مبدأها التكامل أو الشمول^(١)، فالشمول التام للجمال يزيد من عدد المحسوسات الاستيقية إلى اللاتهاية مما يخلق لدى الفرد المتذوق الحساسية المفرطة بتلك المحسوسات ويفتح أفق العبقرية لديه^(٢). إذ تشمل الصورة حضوراً كلياً لخاصية الموقف المنبثق بالانتصار، فكل فعل معطى محسوس في النص أفرز تفصيلاً خاصاً بحالة الانتصار، يعني أن بعد ندرة الغيوم يمكن أن تتكشف في زمن الانتصار، وإحاطة الليل بالاحداق يمكن أن يحدق النهار، وبعد احتراق الخضرة والأشجار يمكن أن يأتي الربيع فتتمو الأشجار والخضرة من جديد ... وعند توافر استراتيجيات العالم الطبيعي التي حملت الشفرة أتيح للقارئ صناعة المعنى أو كشف الحجب عنه لأن المعنى متعلق برويته التماهية مع العالم الخارجي، وتجربته الذاتية التي أسقطت على المدركات الطبيعية .

وفي نص آخر يدرك المتلقي الصورة إدراكاً حدسياً جمالياً شاعراً بالرقابة مستشرفاً ضعف الجهاز السلطوي ومن ثم فشله :

منذ أن حيئت إلى السُّلْطَة طفلاً

ورجال السِّرْكَ يلتفون حولي

واحد ينفخ نايًا ...

واحد يهزّبُ طبلًا ...

واحد يَمْسَحُ جُوعاً ...

واحد يَمْسَحُ نعلًا ...^(٣)

(١) ينظر: النظريات الجمالية، إ. نويس، ٧١

(٢) ينظر: مبادئ علم الجمال، شارل لالو، ٧٩

(٣) الأعمال السياسية الكاملة، ٢٨٧/٦

فالمتلقي يدرك حتماً الطاقة الجمالية من خلال التسلسل التعبيري ، الذي يستحضر المداليل بعضها للبعض الآخر^(١)، فوصول الطفل إلى السلطة، وصورة رجال السبرك وهم يشكلون عصبة حول الطفل الحاكم، شكّل إطاراً لصورة نهبت الحدس الجمالي التسلسلي فيها ، فرجل يتفخ بالناي وثان يضرب طبلًا، وثالث يمسخ جوخاً ، ورابع يمسخ نعلًا. فذاك تسلسل يوحى في نفس المتلقي بإفعال في رؤية فشل السلطة الكامن وراء وصول الطفل الحاكم الذي يجهل تقنية الأحكام، ولم يدرِ ما السلطة لأنه طفل أغراء صخب الألوان. كما تشحذ الصورة إحساس المتلقي فيستجيب إلى إيجائها بشطط الآراء فيؤدي إلى تصديق حدسه الشاك في قدرة السلطة والمتيقن من سقوطها متفاعلاً مع قصيدة التعبير الجمالي المتجسد بترميز السياقات وتشفير مواقعها الدلالية .

٢. الإدماعش والاستحواذ :

عما يذكر شعلة الإحساس الجمالي لدى المتذوقين ويعلي من مستويات انفعالهم عامل الندرة والغربة^(٢)، المكثف في المشهد الشعري، وإن الذي يوجّه الأنظار في بعض صور نزار ما يطوف في جنباتها من تحولات عميقة تغمر المتلقي بشعور غريب مذهش يعرض نفسه بين لحظة وأخرى لندرته وغرابته وهدم مألوفيته، ولكنه شيئاً فشيئاً يستطيع هذا الشعور أن يتابع المشاهدة ويوالي التأمل حتى يغدو المشهد حتماً مألوفاً، ولما يصل المتلقي إلى درجة الإشباع فسرعان ما يتحفه نزار بصورة جديدة تثير الدهشة لتولد الاستجابة الجمالية بلون جديد. وهذا ما إرتكز عليه تفاعل المتلقي مع المزاوجة بين المعطى الرمزي المحكى موسى (عليه السلام)، وبين حيثيات الواقع بمختلف وجوها سياسية أو فكرية أو اجتماعية على الرغم من كثافة التضاد القائم على الزمن :

لأن موسى قُطِعَتْ يَدَاهُ

ولم يَعُدْ يَتَغَيَّرُ فَنُ السَّحَرِ

(١) ينظر: تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، ١٠٢

(٢) ينظر: الفن والأدب، ميشال عاصي، ٧٦

لأن موسى كُسرَت عصاة

ولم يَعدْ يوسعو

شقّ مياه البحر

لأنكم لستم كأمرئيكَا

ولسنا كأهثود الحمز

فسوف تهلكون من آخركم

فوق صحارى مصر^(١) ..

يستحصل المتلقي من المزاوجة تلك حضوراً دلاليّاً ثالثاً يتداخل ودلالة اللحظة المستقبلية ودلالة اللحظة الآنية إذ يحصل التعبير عن سلبية الجماعة اليهودية المحتلة وانهزامهم بوساطة تشكيل جمالي للرمز المتأني عن طريق المفاجأة الساحرة للقارئ بتقلب الدلائل إلى ضدياتها : فرمزية أن موسى قُطعت يدها وصار لا يستطيع أن يتقن فن السحر سوف تضاد أن موسى (عليه السلام) نبي مرسل وأن الذي جاء به المعجزة وليس السحر. ورمزية أن الرسول موسى (عليه السلام) كُسرَت عصاه وصارت لا تشق مياه البحر سوف تضاد حقيقة معجزته الخالدة. وهنا يتقن نزار اللعبة ليترك تفاعل المتلقي في صراعاته بين الرمز والحقيقة لتستحوذ على ذهنه معطيات المضمون : (هزيمة بني إسرائيل) في أوج لحظات الإدهاش وتحرك دوافع الاستجابة الجمالية .

وكان ما يستقطب الجمال في الصورة الإحساس المفاجئ بالهزيمة والنصر في آن واحد. هزيمة اليهود في أرض مصر، ونصر العرب في مصر. كما يفرض هذا الإحساس اعتداداً بالنفس من جانب واحتقاراً عدائياً للأنداد من جانب آخر مما يصل بالتذوق إلى

(١) الأعمال السياسية الكاملة، ١٧٠ / ٣

الرضا والفرح وانبساط أساريه^(١) لأن ماهية الاستجابة الجمالية شعور بالراحة والاطمئنان^(٢).

والشاعر المبدع جمالياً لا يدلي في الشعر أخباراً لكنه يسرد ظواهر لهدف جمالي، محدثاً أثراً انفعالياً في نفس المتلقي^(٣)، وقد تستجلب هذه الظواهر تأملاً تلقائياً فاحصاً من المتلقي شوقاً لكشف معطيات النص. وفي صورة إقشاء الشاعر بسره : بأنه كـ (غودو) يقول:

أنا كلودو .

اسْمَعْ الصغيرَ في الليل

ولكن .. لا أرى عملاً ..

ولا أرى أرضاً ..

ولا أرى قطاراً ...^(٤)

إن الجمال في أرجاء الصورة لا يوح بسره للمتأمل العابر أو العاجل^(٥)، وإنما يوح به مستدعي الإمتاع بهذه الصورة ... وكأن النص غائية تساوت لديها رغبة البوح بالسر ورغبة توسل المتلقي إليها مرة بعد أخرى، فتشرف عما فيها من دياجير غائبة وغائمة. ففي الصورة يتحد المتأمل بالرمز: (غودو) المُتَنَظِّرُ المُعَادِ رُوحياً، وقد فرضت هذا الاتحاد أنوية الشاعر المسقطلة على غودو في حتمية الانتظار .

(١) ينظر: مبادئ علم الجمال، شارل لالو، ١١٧.

(٢) ينظر: الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، ٣٨٣.

(٣) ينظر: التنظير والإجراء، د. رحمن غركان، ١٣٧.

(٤) الأعمال السياسية الكاملة، ٦/ ٣٦٨.

(٥) ينظر: مشكلة الفن، د. زكريا إبراهيم، ٣.

وأول ما يطرق سمع المتلقي رمز غودو تتراصف الصور التأملية في ذهن المتلقي لخلق صورة الانتظار في ضوء إيماء المرسل، الذي سمع صغيراً في الليل ليُلحَ على المتلقي بالتفاعل والإدهاش، ويخلق قطاراً موهوماً في ليل داج. ولما تفتتح أسارير المتلقي بعودة الموعود سرعان ما يدهش أن لا محطة ولا أرصفة ولا قطار فيتحد تفاعل المتلقي بتفاعل المرسل في وحدة جمالية سيموطيقية شاملة تفرقت في الصغير ليلاً، وانعدام رؤية الموصلات إلى بُر الأمان، مما أشاع مناخاً عاطفياً صاخباً في الصورة ألقى ظلاله على المتلقي الذي لا يجد مناصاً من أن يستجيب متفاعلاً.

وفي صورة أخرى يستدعي نزار الحالة الانفعالية للمتلقي من أجل بناء تجربة شعورية عميقة. إذ يهيمن النص الشعري المكتنز بالصور الرمزية الموحية على المتلقي مالتاً عليه أفق التأمل والتخيل، مريداً له أن يحبس بذاته كما الحبس في ذات المبدع حتى يتواصل مع وحدة المشهد التي تنوي إدهاشه إدهاشاً جمالياً يقوده إلى هدف انفعالي بإزاء البحر وما يعانيه من تحولات عسيرة :

لنا مزاجية البحر

وجنونه .. وتحولاته

ولنا أيضاً .. مُراهقة الزبد ..

وحماة الأمواج ..

نقاتلُ بعضها بعضاً

ونكسِرُ بعضها بعضاً

وعندما تهدأ العاصفة

تندخرُ على الرمل

كثفتين في عطلتها المدرسية....^(١)

إن هذه التحولات وصفية جميلة ذات طاقة رمزية عالية لتوصيل مالى الشاعر إلى جمهور المتلقين لكي يدرك مراميها ويعايشها عناء ومشاركة ونفاذاً إلى أعماقه حتى لا تدعه ساكن المشاعر أمامها، لأن كل مالا يبلغ الصميم يظل غريباً عن الجمال^(٢). أي كل ما ينزل في الصورة على ظاهر الوجود دون النفاذ إلى دواخل المتذوق الروحية ولا يحرك سواكته ولا يستجيش خلجاته يغدو فارغاً أجوف من المتعة وهي المركز الأساس لإحداث الجمال عند رؤية مشهد ما وتأمله. فتمظهرت تجربة المتلقي بإزاء نص نزار على وفق هذا المبدأ من خلال الشعور بالدهشة والتعجب والصدمة بالواقع إذ استحال الشاعر صورته إلى كون خيالي، فالبحر صاحب مزاج وجنون وتقلبات، والزبد مراهق يراقص الأمواج فتبسط به مرة هنا وأخرى هناك وهو طائش لا يشعر بثقل الهجوم من حوله، والأمواج تتلاطم صراعاً تكاد تميز من الحق. فكل ما في الصورة يجر بالمتلقي إلى عدمية الاستقرار والاستتباب ثم ارتداد مفاجئ إلى الهدوء والسكينة كما هو الطفل الذي يتدحرج على الرمال بعد التحرر من إسبوع الدرس. فتتسلط من الصورة طاقة جمالية تحمل على التأمل شحنات انفعالية تتوافر عليها عناصر الصورة. ليكون الموضوع قد بث إمكاناته للوصول إلى حالة التوازن فيحس المتلقي بالانجذاب، وكما كانت إمكانات الموضوع هائلة كانت قدرة الانجذاب أطول، لأن المتلقي بعد التوازن تزداد قدرته على الاستيعاب أو الاستجابة فيحدث الشعور بالجمال. فالمنبهات في الصورة النزارية كانت تدعو إلى التوتر تارة وتدعو إلى التوقف على السكينة تارة أخرى. وبذلك تكون لحظة التوتر خبرة جمالية ولحظة السكينة خبرة جمالية أخرى إلى أن تنظم تلك الخبرات في شعور المتلقي فيصل إلى النشوة واللذة الجمالية التي تبقى التفاضل العام مستمراً بين الذات وعالم الموضوع^(٣) الذي توافر في الصورة.

^(١) الأعمال الشعرية الكاملة، ٥/ ٢٣٩

^(٢) ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جيرو، ٢١

^(٣) ينظر: سايكولوجية التذوق الفني، د. مصري عبد الحميد حنورة، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ٢٤٠

٣. التوحيد :

إن العيان الجمالي في إحدى تجلياته يعني إنتهاك المنظر الجميل أو الموضوع لحضرة الذات المذعنة وتسليم إرادتها لسلطته وهيمته بإيقاف مجرى التفكير والنشاط العاديين من أجل الاستغراق في حالة التأمل. فلا يلبث التأمل أن يجد نفسه أمام المشهد الجمالي منعزلاً عن العالم المادي ومستحيلاً إلى عالم جمالي قائم بذاته ^(١). ويصبح الموقف الذي تتخذه الذات بإزاء الموضوع فاعلية جمالية تضطلع بها الذات على سبيل التوحيد والعزلة عما دون الموضوع المشاهد. وهذا الشعور بالتوافق مع الأشياء والإحساس بالوثام بين الفكر الذاتي والوجود ^(٢)، دائماً ما يصحب المتلقي وهو يتفرد بأثر نزار مثل : مشهد العرض التراجيدي لبطلة المغرب (جميلة بوحيرد) :

الإسم : جميلة بوحيرد

أجل أغنية في المغرب

أطول نخلة

لمحتها واحات المغرب

أجل طفلة

أعبت الشمس، ولم تئعب

يادبي، هل تحت الكواكب ؟

يوجد إنسان

يرضى أن يأكل .. وأن يشرب

^(١) ينظر: مشكلة الفن، د. زكريا إبراهيم، ١٨٥

^(٢) ينظر: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، ٢٦

من لحم مُجاهدة تُصلب ..^(١)

فرض هذا المشهد على القارئ التوحد مع البطلة الثائرة ثم ألح في نفسه شرارة الألم المشوب بالتحسر. فانبثت رشقات الحزن والألم بوساطة الإرسالية الجمالية التي تصورها المبدع على نحو المشابهة بين الفتاة والنخلة الطولى. فتأسف النفس لو تصورت أنها تقطع من وأحات المغرب وتستشعر بزوال الشموخ والكبرياء حين تتصور مشهد حشد النخيل الممتد الطول إلا نخلة واحدة وهي تنفرد بقدر شامخ، فتستقص لتقمع أجمل أغنية (الفتاة) في المغرب تترجم بها ألسنة الأطفال نشوة والشباب حماسة والشيوخ إفتخاراً، ثم استقصاء أجمل طفلة. والشاعر لم يعلن إخراص الأغنية أو قطع النخلة أو قمع الطفلة، بل اكتفى بذكر (جميلة بوحيرد) ليرك للقارئ فرصة التفاعل الجمالي مع المشهد المصور في الأغنية والنخلة والطفلة ليأسر المشهد المفجع المتلقي بوساطة صوت الشكوى الموجه صوب الرب تعالى فيتفاعل مع ذلك الدعاء وكأنه هو المتأوه الشاكي فيشهد الله سبحانه على مأساة تلك المجاهدة المصلوبة. وإن خصائص إلهذاب المتلقي لهذه المأساة تعزى إلى ظلال الجمال في الصورة ذات الجو القاتم الكتيب، فالجمال في أسمى درجات تطوره وسريانه في النفس يحرك الروح الحساسة للدموع ويأسرها بالاتصال في لحظاته الحادة^(٢)، حتى ينجح الشاعر في جعل الشهيدة رمزاً شاهداً على زمرة من الأوباش وتبدأ على جبين العربي. فيحشد المشهد في ذات المتلقي إمكانات الرفض والإشمئزاز من الشارع العربي الفارق بصمته عن الجريمة الكراء فمثله بمن يأكل من لحم المجاهدة حين وقف موقف المتفرج وهي تصلب دون أن يدود عنها. ثم يستكنه نزار في المشهد التراجيدي المصير العربي، ليعج بالأصوات الغاضبة مصعداً من نغمتها الانفعالية التي تنتزع وجدان المستجيبين وتضرب على مكمن الوعي العربي ليحرضهم على الثأر عبر إظهار حالات التعذيب على جسد المجاهدة :

^(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٣/ ٥٣

^(٢) ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، الجمالية، ر.ف. جونسون، ٧٠

القَيْدُ يعفُ على القَدَمَيْنِ

وسجائرُ تُطفأ في التهدينِ

ودمٌ في الأنف ..

وفي الشفتين ..^(١)

وحين يرثي الشاعر (جمال عبد الناصر) يكمن توحيد المتلقي بالأثر الجمالي في صورة المفع التي تتخفف عن انفعال عنيف عاتٍ ترسب فيه قطرات من الحزن النديّة التي توقظ بالتداعي جملة من العواطف الدفينة في ذات المتذوق لكي ينادم إحساس المبدع للنموذج المرثى :

الحزنُ مرسومٌ على الغيوم، والأشجار، والسَّائِرِ

وأنتَ سافرتِ .. ولم تُسألِ ..

فأنتَ في رائحة الأرض، وفي تفتح الأزاهر ..

في صوت كلِّ موجةٍ، وصوت كلِّ طائر ..

في كُتب الأطفال، في الحُرُوف، في الدفاتر

في خُضرة العيون، وإرتعاشة الأساور ..

في صدر كلِّ مؤمنٍ، وسيف كلِّ ثائر^(٢)

ويستكمل المتلقي تفاعله الجمالي مع حادثة النص عافظاً على ديمومة اللحظة الجمالية وتجدها في حيز المحيط النفسي. كما يتلمس القارئ شمول الحزن المنيخ برحله في قلب الأمة العربية، لأن المرثى شخصية عربية وطنية تجاوبت أصدائها في الأفق القومي العربي لذا تصاعدت الجماهير العربية مع رثائه مشاركة الفنان في حجم تألمه وانصهاره

(١) الأعمال السياسية الكاملة، ٥٥ / ٣

(٢) الأعمال السياسية الكاملة، ٣٧٨ / ٣

باللوعة. وإن التركيب الجمالي الدقيق للوحة قد استحوذ على تأمل المتلقي واقتحم عالمه الداخلي عبر المحسوسات الجميلة الطبيعية منها وغير الطبيعية التي تراصفت من الغيوم، والأشجار، والأزهار، وخضرة العيون، وأصوات الطيور، والأصاوج، وسيف الشائر، والأرض، والسائر لكي تمتح تجربة المبدع بعداً جمالياً تشكل على وفق مقياس التنوع الذي استشعره المتلقي من خلال الحشد المادي المدرك في الأشكال المتباينة. ومع هذا الحضور الثر للمحسوسات وفي داخل هذا التعدد المترابط نلاحظ بين الأجزاء المكونة للمشهد العربي توافقاً ممتعاً أخذاً يحرك في المتلقيين دوافع الاهتمام^(١). كما يثيرهم في وسط محمّد بنبرة الحزن ومتوتر بصخب الألم، نائياً بهم عن الملل والرتابة لأن تكرار المشهد ومثاله على منوال واحد يؤدي إلى الشعور بالملل والسآمة^(٢).

التفاعل العام مع الصور النزارية

ينتج عن مطارحة المحاور تلك إدمان المتلقي على الصور النزارية لأنها تشكل سهماً تحويلياً

نافذاً باتجاه العمق النفسي والأفق الجمالي. وقد أثرت عملية التحول هذه من الشكل الخارجي إلى الرويا ومن يقين الحواس إلى شطحات الحلم ومن ملاسة الأشياء إلى ملاسة الخدس على مسارات القصيدة في أبعادها وزوايا استبطانها الحادة، وبالأخص تلك التي تنفجر عن المواقف الفكرية والاجتماعية والسياسية. كما تبدو صورة نزار تعبيرية مثيرة للحركة الانفعالية وكثيفة ملموسة ومرئية ومسموعة تنبض بالحياة فلا يجد سامعها أو متأملها حرجاً في استشفاف ما وراءها من أبعاد واستيعاب إشعاعاتها المصنوفة في سياق جمالي شفيف. وبالإمكان أن يتحول النص الصوري إلى كيان جمالي مشروط بزمن حضور متلقيه فضلاً عن احتوائه على الاستراتيجيات المتممة لنزار فإنه في كثير من الأحيان ينتمي الموقف الجمالي إلى المآل التأويلي للقارئ ويدمج مع آليته التكوينية ويفجر خطى التخيل عنده حتى يتقن التفاعل الجمالي مع كل صورة مبتدعة.

(١) ينظر: فكرة الجمال، هيجل، ٦١

(٢) ينظر: القيم الجمالية، راوية عبد المنعم، ١٢٩

الخاتمة

قام هذا الكتاب بدراسة الصورة في شعر نزار قباني على وفق الرؤى الجمالية للنص الشعري فتتجلى في ضوءه التجربة الإبداعية شكلاً ومضموناً. وإذا كان الأثر الفني لفيقاً من عناصر متنوعة منسجمة، فإن العنصر الجمالي واحد من أهم تلك العناصر هيمنة وسلطة على شعور المبدع وإحساسه، تنعكس آثاره في التأمل والتفكير فينتج المبدع صورة شعرية منيرة بإشعاع جمالي أثارت البواص الجمالية التي خامرت ذات المنشئ حتى جاد بها على نصه الشعري. ولأجل احتواء الصورة في النص الشعري دراسة، لجأت إلى المنهج التكاملي في دراسة المنجز الفني. إذ تناولت (ما قبل النص) أي نزار قباني وبيئته لأن البيئة والشخصية هما المداد الحقيقي للنص - شاء المبدع أم لم يشأ - ثم ذهبت إلى صميم النص دراسة، فعرضت فلسفة الجمال والتفاصيل الجمالي للشاعر في النص الشعري النزارى عبر صورته المكثفة، ثم عرجت على ما بعد النص إذ تناولت تفاصيل المبدع وتفاعل المتلقي. ومن خلال ذلك خلصت بنتائج أهمها:

١. إن العلاقة بين نزار قباني وعالمه علاقة لا تكاد تنفصل عن تجربته الإبداعية. وما فنه الشعري إلا مظهر لهذه العلاقة المتمثلة بمشاهد الطبيعة ومآثر الفن المعماري من القصور والمتاحف والمداميك العربية والأجنبية وكذلك الفنون التشكيلية والتطبيقية، والذوق الجمالي السائد عصره. فكان الشاعر يعيش اللحظات الجمالية التي يقترحها المشهد الطبيعي والجمال الفني فستهم أحاسيسه ويحفزه تخيله إلى لعبة الترويض التي تستدرجه إلى أصوات الشعرية وفضاءاتها الجميلة وأحداثها الخارقة .

٢. الصورة الجمالية عبارة عن خلق فني متدفق في سياقات لغوية نسجتها مؤلفات الفنان التخيلية، وانتظمتها علاقات صورية، تفجر القدرة على إثارة

الانفعال الجمالي وتكشف عن قيمة روحية أو تنقل معنى إنسانياً متوثق الصلة بالعالم الخارجي .

٣. يقدم المبدع الحقيقة الموضوعية مغلفة بمواجز شعرية مستترة خلف قضبان الإيماء والتوهيم والترميز، يشف عنها انفعال المستجيب وإمكاناته الاهتداء إليها عبر المعاشة الجمالية والنمو مع جزئيات الصورة وجلب خبرته المختزنة حتى يقدر على سبر أغوار الحقيقة المكتنزة في الصورة حين مصادفتها .

٤. استطاع البحث أن يسلط الأضواء على جزئيات المفاهيم الثلاثة الحق ، الخير، الجمال أثناء تشابكها ليميز ولو مخفوت عن الفواصل اللطيفة بينها. فالحق تمثيل ذهني للوجود الموضوعي، والخير تصور معياري وسلوك فعلي للتمثيل الذهني، أما الجمال فهو التعبير المؤثر عن المعنى أو الفكرة في مجال صوري.

٥. انبرى نزار في فنه إلى تصوير (القيح) بأنساق جمالية قد تزدها إشارة وتعبيراً عن تصوير الجميل أصلاً. فالفنان يحاكي الأشياء القبيحة مثلما يحاكي الأشياء الجميلة في منجزه محاكاة محكمة عبر آليات الجمال من التناسق والانسجام وقوة التعبير والإيماء ... إلخ لتأكيد صفة القبح وإبراز جوهره. فاستشفاف المعايير الكامنة خلف الاضطراب والاتساق مقابل الشذوذ، والواقع خلف الخيال، هدف يرمي المثقف إلى ابتلاج الإحساس الغض تحاميه من خلال تصعيد وطأة الألم عبر بشاعة المشهد. لذا اكتسبت صورة القبح في شعر نزار قيمة أستيطيقية قوامها عنصر المشاركة أو الاستجابة المصاحبة للذة بدليل الاستمرار والحفاظة على ديمومة اللحظة على الرغم من الشعور المتنامي بالألم واللوعة، فضلاً عن مثولها الحي واستبطانها النفسي المرافق لأشطار الصورة.

٦. لقد صور قباني القبيح في منجزه رغبة منه في القضاء على شناعته. فهمه تصوير علاقات التوتر والصراع بين الخير والشر الذي يسمو فوق الأشياء وهذا محتاج إلى القبح أيما احتياج ليس رغبة في تشويه الواقع إنما لإثارة الشعور بالتعبير الجميل وتوليد الإحساس بالصدمة في نفس القارئ عندما يلتقي بالنص، لتراوده دخيلته بالنفضة على الواقع الأسود .

٧. تنشق الغيوم المتلبدة في سماء البحث مجلية الفكرة القائلة : إن نزار قباني خالق للجمال إذ فكر بإحساسه وتأمل بعصبه اليقظ ثم استسلم لحاجته النفسية في التعبير عن تجاربه الفردية بصورة جمالية تتميز بجو لطيف هادئ يهيمن على القصيدة بأسرها ويقتحم سدود الشعور المغلق، ويستعبد الدوات جميعها لجمالها الرائع كل الروعة.

٨. إن بنية التضاد الحسية في صور نزار الشعرية منسرية من بنية التضاد الوجودية - أي الواقعية - في حياته نحو الأمكنة التي اختلف إليها بين الصحراء / الحاضرة، البحار / الجذب، الواحة / السرداب، الغرب / الشرق، والمبادئ مثل : الحيانة / الطاعة، الاستعباد / التحرر، العدالة / الظلم، الأنوية / التعددية، الكره / الوصال، والأزمة نحو النهار / الليل، الصباح / المساء، والكائنات المشعرة : الحصان / العصفور، الياسمين / الشوك. وقد استأثرت استراتيجيات التضاد في صورته بكيان مونتاجي يعتمد التنسيق الجمالي في تراصف عناصره .

٩. تخرق الصورة الجمالية حُجب المغامر الجمالي (المتلقي) فتشمل اللذة في روحه من خلال لحظات المغامرة الجمالية التي يلتقي فيها النص أو الصورة بالقارئ فينفعل ويتفاعل ويثار ويُستفز مصطدماً بقضاء الصورة، مانحاً إياها طاقاته التأويلية وخبراته المختزنة وآلياته التكوينية لكي يتقن التفاعل الجمالي مع كل صورة مبتدعة .

١٠. المكان الشعري أو الفني هو الفضاء المفتوح المتركب بفعل العلاقات الخيالية والومضات الحدسية، المحكوم بالبعد الحقيقي الواقعي، المنضبط بالحس الوجداني للذات الخالقة، المشبع بالأيديولوجيات والرموز الدلائلية. والمكان الشعري يغدو محمولاً نفسياً خبيراً اهتدت إليه ذات قباني واستنار بوهج إشعاعاته سواء أكانت زمنية ماضية ملفوفة بالذكرى يصقلها حس الشاعر فتتحول إلى دالة شعرية متداولة بين المجموع المتذوق، أم كانت وهجاً جمعت أشناته غيلة الشاعر ونسجت وجوده خيوط الحلم والذاكرة ودعمت أركانه مستويات التحوير الإسقاطية فتحول المكان على أثرها إلى خلفية جمالية مقصودة بذاتها بعد أن كانت دالاً على الاحتواء الإنساني والالتجاء الحميمي المشترك بين البشر .

١١. يدعو البحث إلى دراسة المهيمنة النصية (الجسد) في شعر نزار قباني (دراسة جمالية). وقد تستقصى في هذه الدراسة علاقة الجسد الجمالية بالنص ومدى هيمنة معطياته وعناصره التكوينية على المتن النصي من أجل تشكيل النموذج الجمالي الذي يسدل أستاره على مساحات التخيل. إذ يتحول المثال الجسد بجماليته إلى متخيل يمتلكه الذاكرة الإنسانية واللغة والرغبة، وتستحضره المخيلة لتعيش فيه باستمرار متعة فائضة عن النفع. إنه جسد من خلق غيلة الراصف الناحت له بمنحه من خبرته الجمالية وحساسيته الاستطيقية كل ما ينقصه في الاكتمال الجمالي.

المصادر والمراجع

- الإبداع الفني، د. محمد عزيز نظمي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية ١٩٨٥م، د. ط.
- الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال، جورج سانتيانا، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير د. زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت. د. ط.
- الإحساس بالعمارة، ستين أير راسميوسن، ترجمة د. رياض تبوني، بغداد، د. مط. د. ت. د. ط.
- أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) علق حواشيه محمد رضا رشيد، دار المعرفة، بيروت، د. ت. د. ط.
- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، جماعة من الأساتذة السوفيات، تعريب د. فؤاد مرعي، دار الفارابي، بيروت، ط ٢/ ١٩٧٨م
- الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط ٣/ ١٩٨٦م
- أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، دراسة لوجهات نظر بعض الفلاسفة في النقد الجمالي، د. عبد الكريم هلال خالد، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط ١/ ٢٠٠٣م
- الأصول الجمالية للفن الحديث، حسن محمد حسن، دار الفكر العربي، د. ط، د. ت.

- الأطلس المتوسط، مركز دراسات علم الخرافات، كلية التربية، جامعة الموصل ١٩٨٧م، د.ط
- الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ط٢ / ١٩٩٨م
- الأعمال الشعرية الكاملة نزار قباني، منشورات نزار قباني بيروت لبنان ط٢ / ١٩٩٨م
- الأعمال الشعرية الكاملة نزار قباني، منشورات نزار قباني ، بيروت، لبنان، ط٢ / ١٩٩٩م
- بحث في علم الجمال، جان برتلمي، ترجمة د.أنور عبد العزيز، مراجعة، د.نظمي لوقا، دار النهضة، مصر ١٩٧٠م، د.ط
- بناء الرواية، دراسة مقارنة في ((ثلاثية نجيب محفوظ))، سيزا قاسم ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط١ / ١٩٨٥م
- تاريخ الفن المصري القديم، محرم كمال، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١ / ١٩٩١م
- التدقيق وتاريخ الفن، محمد النبوي الشال، مكتبة الضحى، الكويت، د.ت.د.ط
- تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، كريستو آرنولد بريجز، ترجمة د.زكي محمد حسن، دار الكتاب العربي، سورية، ط١ / ١٩٨٤م
- التفضيل الجمالي (دراسة في سايكولوجية التدقيق الفني)، د.شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٦٧، سنة ١٩٧٨م
- تقابل الفنون، إيتيان سوريو، ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي، مراجعة عيسى عصفور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣م، د.ط

- تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط١ / ١٩٧١م
- التنظير والإجراء، دراسة في أشكال أداء القصيدة في الشعر العربي الحديث، د.رحمن غركان، مؤسسة المنار العراقية، النجف الأشرف، ط١ / ٢٠٠٦م
- ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، د.عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة، مصر ١٩٧٢م، د.ط
- جدلية الحفاء والتجلي ((دراسة بنيوية في الشعر))، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٤م، د.ط
- جغرافية لبنان الإقليمية، د.جودة حسنين جودة، أطلس، القاهرة ١٩٨٥م، د.ط
- جغرافية الوطن العربي، عبد علي الخفاف، سالم سعدون المبادر، مطبعة جامعة البصرة، ١٩٨٥م، د.ط
- جغرافية الوطن العربي، د.خطاب صكار العاتني، د.إبراهيم عبد الجبار المشهداني، دار الكتب، جامعة الموصل، ط٢ / ١٩٩٩م
- جغرافية العالم العربي، د.محمد خميس الزوكة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.د.ط
- جماليات الفنون، د.كمال عيد، دار الجاحظ، دار الحرية، بغداد ١٩٨٠م، د.ط
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد ١٩٨٠م، د.ط
- جماليات المكان، جماعة من الباحثين، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط٢ / ١٩٨٨م
- جمالية الفن العربي، د.عفيف بهنسي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٩م

- جماليات الرؤية تأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي ، د.راتب الغوثاني، دار الينايع، دمشق، ط١ / ١٩٩٩م
- الجماليات بحث في المفهوم ومقاربة للمعظهرات والتصورات، د.عبد المجيد شكر، دار الطليعة الجديدة، دمشق، سوريا، ط١ / ٢٠٠٤م
- جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوحي الشعري الجاهلي، د.هلال الجهاد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط١ / ٢٠٠٧م
- حديث في العمارة ، د. خالد السلطاني، دار الحرية، بغداد ١٩٨٥م، د. ط
- الحق والباطل في المنظور القرآني، د.السيد محمد الحسيني البهشتي، ترجمة لجنة الهدى، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط١ / ٢٠٠٢م
- الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة البابي الحلبي، د.ت.د.ط
- دراسات ومقالات في النقد، منظور فلسفي، د.محمد شبل الكومي، تقديم د.محمد عناني، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط١ / ٢٠٠٨م
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥ / ٢٠٠٤م
- الرمز الشعري عند الصوفية، د.عاطف جودت نصر، دار الأندلسي، بيروت، ط٣ / ١٩٨٣م
- سايكولوجية التذوق الفني، د.مصري عبد الحميد حنورة، دار المعارف، القاهرة، د.ت.د.ط
- سلسلة علم النفس مقدمة في علم الفن والجمال، إعداد الشيخ كامل محمد محمد عويضة، مراجعة أ.د.محمد رجب البيومي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١ / ١٩٩٦م

- الشام لمحات أنثارية وفنية، د.عفيف بهنسي، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٠م، د.ط
- شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، د.إسماعيل الصيفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٣/ ١٩٩٠م
- الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٢/ ١٩٧٢م
- الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية، عبد الهادي عبد العليم صافي، دار الإرشاد، حمص، سورية ٢٠٠٨م، د.ط
- الصورة الشعرية، سي.دي لويس، ترجمة أحمد نصيف وآخرون، مراجعة د.عنان غزوان، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٢م، د.ط
- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط٣/ ١٩٨٣م
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر أحمد عصفور، دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٤م، د.ط
- الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، د.سامين حساف، دار مارون عبود، ١٩٨٥م، د.ط
- الصورة الفنية في المثل القرآني، د.محمد حسين علي الصغير، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط١/ ١٩٩٢م
- علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل الفن، د.عفيف بهنسي، السلسلة الفنية، عدد ١٨، سنة ١٩٧٢م
- علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدرونو نموذجاً رمضان بسطاويسي محمد، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١/ ١٩٩٨م
- العمارة السياحية، د.عبد الله مشاري النفيسي، مراجعة وتقديم د.محمد علي

- عز الدين، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، ط ١ / ١٩٨٧م
- فصول في علم الجمال ، عبد السرؤوف برجساوي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ١ / ١٩٨١م
 - فكرة الجمال، هيجل، ترجمة جورج طراييشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط ١ / ١٩٧٨م
 - فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٦م، ط. د.
 - فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، د. محمد علي أبو ريان، دار المعارف، مصر ١٩٧٠م، ط. د.
 - الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، هنتر ميد، ترجمة د. فؤاد زكريا، مكتبة مصر، القاهرة. د. د. ط.
 - الفن المصري الإسلامي، د. محمد عبد العزيز مرزوق، دار المعارف، مصر، ١٩٥٢م، ط. د.
 - الفن والأدب، بحث في الجماليات والأنواع الأدبية، ميشال عاص، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط ١ / ١٩٦٣م
 - الفن الإسلامي في أسبانيا، مانويل جوميث مورينو، ترجمة د. لطفي عبد البديع، د. السيد
 - محمود عبد العزيز، راجعه د. جمال محمد محرز، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ١٩٧٧م، ط. د.
 - الفن الإسلامي، د. عفيف بهنسي، دار طلاس، دمشق، ط ١ / ١٩٨٦م
 - الفن البيئي، د. سلمان إبراهيم الخطاط، دار الحكمة، العراق ١٩٩٠م، ط. د.

- فن الشعر، د.إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الأردن، ط ١ / ١٩٩٦م
- الفن في العصر الحديث، جان ماري شيفر، ترجمة د. فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦م، د. ط
- الفن التشكيلي في حلب دراسات فنية، طاهر البني، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٧م، د. ط
- الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، د.جعفر الشكرجي، دار حوران، سورية، ط ١ / ٢٠٠٢م
- الفنان والإنسان، د.زكريا إبراهيم، دار غريب، د.مك. د.ت. د. ط
- الفن الإسلامي أصوله، فلسفته، مدارسه، أبو صالح الألفي، دار المعارف، لبنان، ط ٢. د. ت
- الفن المصري، د.ثروت عكاشة، دار المعارف، مصر، د.ت. د. ط
- في النقد الأدبي الحديث متعلقات وتطبيقات، د.فائق مصطفی، د.عبد الرضا علي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، ط ١ / ١٩٨٩م
- في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، د.أحمد محمود خليل، دار الفكر، دمشق، سورية، ط ١ / ١٩٩٦م، د. ط
- القيم الجمالية، د.راوية عبد المنعم عباس، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٧م، د. ط
- كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربي، القاهرة، ط ١ / ١٩٥٢م
- لسان العرب، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري(ت

٧١١هـ) دار صادر، بيروت ١٩٥٦د.ط

- مبادئ علم الجمال، شارل لالو، ترجمة خليل شطا، دار دمشق، دمشق ١٩٨٢م، د.ط
- مبادئ في الفن والعمارة، شيرين، حسان شيرزاد الدار العربية، بغداد ١٩٨٥م، د.ط
- مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي، سامي رزق، مكتبة منابع الثقافة العربية، د.ت. د.ط
- مبادئ الجغرافية العامة، د.وفيق حسين، د.رياض إبراهيم، د.خليل، مطبعة كفاح العصامي، بغداد ٢٠٠٦م د.ط
- المدخل إلى علم الجمال، د.نبيل رشاد سعيد، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط١/ ٢٠٠١م
- مرايا متعكسة، مقالات نقدية، أمين ألبرت الرصاصي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ١٩٨٢م، د.ط
- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ترجمة ووتقديم د.سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، د.ت. د.ط
- مشكلة الحب، مشكلات فلسفية، د.زكريا إبراهيم، دار مصر، القاهرة، ط٢/ د.ت
- مشكلة الفن، مشكلات فلسفية، د.زكريا إبراهيم، دار مصر، القاهرة، د.ت. د.ط
- مضمّرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، سليمان حسين، لإتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م، د.ط

- المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، ذوي القربى، قم، ط ١ / ١٩٦٤م
- معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٣م، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١ / ٢٠٠٣م
- مفاهيم العقل العربي، د. علي القاسمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١ / ٢٠٠٤م
- مقدمة في الدراسات الجمالية، د. محمد علي أبو ريان، دار المعرفة الجامعية، بيروت ١٩٧٩م، د. ط
- المنجد في اللغة، لويس معلوف، دار المشرق، بيروت، ط ٣٥ / ١٩٩٦م
- من ملامح العصر، محيي الدين إسماعيل، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط ٢ / ١٩٨٣م
- موسوعة المصطلح النقدي الجمالية، ر. ف. جونسون، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية، بغداد ١٩٧٨م، د. ط
- الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، إشراف: م. روزنتال. ي. يودين، ترجمة سمير كرم، مراجعة د. صادق جلال العظم، جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، ط ٣ / ١٩٨١م
- موسوعة الفلسفة، د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط ١ / ١٩٨٤م
- نبرات الخطاب الشعري، د. صلاح فضل، دار قباء، ١٩٩٨م، د. ط
- الترجمية في أدب نزار قباني، د. خريستو نجم، إشراف د. جبور عبد النور، دار الرائد العربي، بيروت، ط ١ / ١٩٨٣م
- نزار قباني شاعر قضية والتزام، إليا الحاروي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د. ط. د.

- نزار الذي نراه، منتصف المزهني، جميلة الماجري، منتصف الوهابي، جوان، د. مط، ط ١ / ١٩٩٨ م
- نظرة على العمارة الأوروبية، د. صالح لميى مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٣ م، د. ط
- النظريات الجمالية كانت - هينغل - شوينهاور، إ. نوكرس، عربيه وقدم له د. شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، ط ١ / ١٩٨٥ م
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخالجي، القاهرة، مصر، ط ٢ / ١٩٦٣ م
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت ١٩٧٣ م، د. ط
- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنيتز، ترجمة د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢ / ١٩٨١ م
- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ٢ / ١٩٨٣ م
- النقد الجمالي، أندريه ريشار، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط ٢ / ١٩٨٩ م
- الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)، غيورغي غاتشف، ترجمة د. نوفل نيوف، مراجعة د. سعد مصلوح، مطابع السياسة، الكويت ١٩٩٠ م، د. ط

الرسائل الجامعية :

- اللجنة في القرآن الكريم - دراسة جمالية - رسالة ماجستير مطبوعة على آلة الكمبيوتر، إيتسام عبد الكريم المدني، كلية التربية الأولى إبن رشد، جامعة بغداد ١٩٩٦م

الدوريات والمجلات :

- الثقافة الأجنبية، ذاتية القيم الجمالية، كيرت جي. دو كاس، ترجمة عبد الودود محمود العلي، عدد ١، سنة ١٢، ١٩٩٢م
- مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، التجليات الجمالية للقبس في قصص زكريا ثامر السلطة ، نموذجاً، د. عبيد بركات، هناء إسماعيل، مجلد ٢٩، عدد ١ / ٢٠٠٧م
- المجلة العربية للعلوم الإنسانية، التشكيلات الدلالية للألوان في النص الشعري عند نزار قباني : اللون الأحمر والأخضر نموذجاً، هايل طالب، عدد ٨٧، سنة ٢٠٠٤م
- مجلة المورد، عقدة رامبو، عبد الحميد العلوجي، المجلد ٢، العدد ٤، ١٩٧٣م

الصحف :

- جريدة الشرق الأوسط، منطقة البحيرات مرآة للطبيعة الإنكليزية الحاملة، كمال قدورة، عدد ١٠٨٧٩، سنة ٢٠٠٨م

مواقع الانترنت :

- الحرف البدوية السورية، www.syriangate.com
- الموسوعة الفلسفية العربية، د. معن زيادة، www.neelfurat.com

